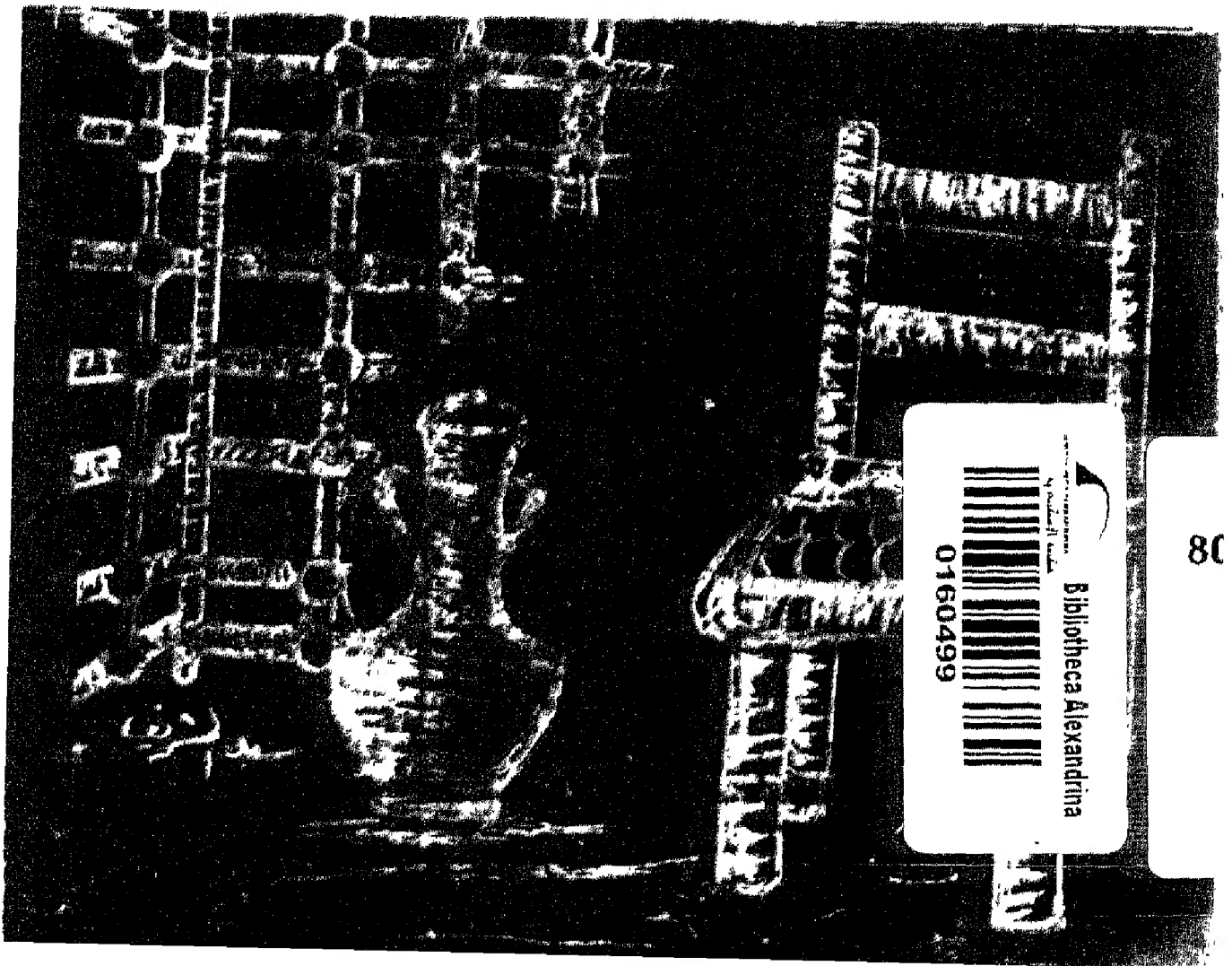


الكتاب

شهاب خونداد



0160499



Bibliotheca Alexandrina

80

الهيئة العامة للكتبة الاسكندرانية
رقم القصة : _____
رقم التسجيل : ٧٨٦٧

الابديع

عابدين خزنندار



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

Beit el-Hikma



الهيئة العامة للمكتبة الاسكندرانية

١٩٨٨

الاخراج الفنى

تصميم الغلاف

البيير جورجى

سعيد الشريف

الابداع لفنة

الابداع كما يقرر « المعجم الوسيط » - الذى ألفه مجمع اللغة العربية فى مصر - « هو ايجاد الشئ من عدم وهو أخص من الخلق وهذا التعريف هو كما يقرر « المعجم الوسيط » تعريف الابداع عند الفلاسفة ، ولهذا فهو ينشئ كلمة أخرى للابداع فى الفنون هى « الابتداع » وهو يقصر هذا الابتداع على نزعة أدبية بعينها سماها الابتداعية وعرفها بأنها : « نزعة فى جسيم فروع الفن تعرف بالعودة الى الطبيعة واثير الحس والعاطفة على العقل والمنطق ، وتتميز بالخروج على القدماء باستحداث أساليب جديدة . » والمعجم الوسيط « حين يميز بين « الابداع » « عند الفلاسفة » و « الابتداع » فى الفنون يفترض ان ثمة فرقا بين الفعلين المزيدين ، الرباعى ابداع ، والخماسى ابتدع ،

وهي مسألة فيها نظر ، ذلك لأن هذا الفرق ان وجد فهو فرق صرفي وليس فرقا لغويا - كما سنرى بعد قليل - وهذا القول يقتضينا أن نرجع الى معاجم اللغة ، أرجع بادىء ذى بدء الى معجم « مفاتيح اللغة لابن فارس » وذلك لأستدل على أصل الفعل . أى الأصل الذى يدل عليه الفعل ، وبعد ذلك أرجع الى الزمخشري صاحب « أساس البلاغة » لأنه يدلنا على المجاز الذى جاوز الأصل الى دلالة أخرى . ثم استعين اذا كانت الكلمة قرآنية . أى وردت في القرآن ، بالراغب الاصفهاني صاحب « المفردات في غريب القرآن » ثم أرجع بعد ذلك الى « لسان العرب » لابن منظور اذا رغبت في الاطلاع على الشواهد الشعرية التى ورد فيها الفعل الذى أبحث عن أصله أو عن مجازه . وأحيانا أرجع الى « خزانة الأدب » للبغدادى اذا ورد هذا الفعل في شاهد من شواهد النحو كفعل كل - بتشديد اللام - وقد اخترت هذا الفعل بالذات لأن بدع كما يقرر ابن فارس وهذا ما سنفعله بعد قليل - أصلاً أولهما : ابتداء الشيء لا عن مثال ، والآخر الانقطاع والكلال . وفعل كل المكون من الكاف واللام يدل - كما يقرر ابن فارس - على أصول ثلاثة صحاح منها « خلاف الحدة » - بكسر الحاء وتشديد الدال - وهو بهذا المعنى يعنى التعب والانقطاع . وقد قلت اتنى استعين بالبغدادى اذا ورد الفعل في شاهد من شواهد النحو كما هو

الحال في فعل كل اذ ورد فعله المضارع « يكل » أو « نكل »
في شاهد من أهم شواهد النحو يتعلق بحنى التى حيرت النحاة
وهذا الشاهد هو :

سریت بهم حتى تكل مطيهم

وحتى الجياد ما يقدن بارسان

وأهمية حتى في هذا الشاهد انها — كما يقرر ابن هشام
الأنصارى صاحب مغنى اللبيب — دخلت على الجملتين الاسمية
والفعلية ، كما أن فعل تكل بعد حتى قرىء منصوبا ومرفوعا
الأمر الذى حير النحاة وجعلهم يذهبون مذاهب شتى في اعراب
تكل . وهى مسألة لا أريد أن أخوص فيها أكثر من ذلك ، وقد
أوردتها لأشرح منهجى في الاستعانة بسعاجم اللغة ، وهو المنهج
الذى سأطبقه بالنسبة لفعل بدع ، بداية نجد أن ابن فارس
يقرر ان بدع أصلان « أحدهما ابتداء الشئ وصنعه لا عن مثال ،
والآخر الانقطاع والكلال » . والأصل الأول هو الذى
يهمنا — ولو اتنى تحدثت آنفا عن الكلال — ومن بدع — كما
يقول ابن فارس — « قولهم ابدعت الشئ قولاً وفعلاً لا عن
سابق مثال ، والله بديع السموات والأرض » وهذا التعريف
لأبدع لا يختلف عن تعريف « المعجم الوسيط لا بدع ،
أو الابداع عند الفلاسفة ، أما فعل ابتدع فان ابن فارس يعرفه
باستنبط ، وهو يقرر ان هذا الفعل مزيد الثلاثى نبط » الذى

يدل على استخراج شيء فيقال استنبط الشيء استخراجاً ، أى ان ابن فارس فيما يبدو لى - وأنا لست عالم لغة - انشأ لفعل ابتدع معنى آخر غير الابداع وهو مذهب لم يوافقه عليه كل الموافقة علماء اللغة الآخرون كما سيتضح لنا بعد حين ، وبعد ابن فارس نأتى الى الزمخشري الذى يقرر أن بدع « أبداع الشيء وابتدعه : اخترعه • ويقال ابدعت الركاب اذا كلت ، وحقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع •• ومن المجاز ابدعت حجتك اذا ضعفت » • واذا تأملنا فى هذا التعريف لبدع عند الزمخشري نجده لا يفرق بين بدع وابتدع ، بل لا يفرق بين الابداع بسعنى الاختراع والابداع بمعنى الكلال ، فالكلال هو الاتيان بأمر حادث بديع أى الابداع نفسه •

أما المعنى المجازى لبدع فهو لا يهمننا فيما نحن بصددده • ولأن بدع كلمة وردت فى القرآن الكريم فسنستعين بالراغب الاصفهاني لنرى ما يقرره فى شأنها • وهو يقول « بدع الابداع انشأ صنعه بلا اقتداء واقتداء » •

واذا استعمل فى الله تعالى فهو ايجاد الشيء بغير آلة ولا مادة ولا زمان ولا مكان وليس ذلك الا الله ، والبديع يقال للمبدع نحو قوله « بديع السموات والأرض » ويقال للمبدع (بفتح الدال) نحو ركية بديع •• الخ » ونلاحظ فى تعريف الاصفهاني هذا انه قال ركية بديع ولم يقل ركية بديعة ، لأن

صيغتي فعيل وفعل - وأرجو من القارئ أن يعذرني على هذا الاستطراد - تستعمل للمذكر والمؤنث ، أى لا يضاف إليها تاء التأنيث في حالة استعمالها للمؤنث ، فيقال ركية بديع وليست ركية بديعة وامرأة عجوز وليس عجوزة ، أما ابن منظور صاحب لسان العرب فانه كالزمخشري لا يفرق كبير تفريق بين بدع وابتدع فهو يقول « بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه انشاء وبداه » . وهذا يعنى أن فعل ابتدع لا يختلف في المعنى عن ابداع ، غير أن ابن منظور يقرر في نفس الوقت ان ابتدع تعنى استنبط ، ولكنه لا يقصر معنى الاستنباط على الاستخراج ، بل ينشئ له معنى آخر هو الاحداث ، والاحداث هو الابداع وفي الحديث « كل محدثة بدعة » اما علماء الصرف فانهم كما يقول الدكتور عبده الراجحي (١) يقررون أن المزيد الخماسي ابتدع على وزن افتعل يعنى فيما يعنيه المبالغة في الفعل وقياسا على ذلك فان الابتداع يعنى المبالغة في الابداع . نخلص من كل ما سبق الى انه ليس هناك فرق لغوي يعتد به بين ابداع وابتدع ، وان الخلاف بينهما هو خلاف صرفي محض يؤدي لكل فعل منهما معنى مختلفا عن الآخر . وهذا يجعلنا تتساءل عن الأساس الذي استند عليه « المعجم الوسيط » في التفريق بين الابداع عند الفلاسفة والابتداع في الفنون : هل هو أساس لغوي أم أساس صرفي ؟ لغويا ليس هناك - كما رأينا - فرق

بين الابداع والابداع . اما صرفيا فتحة فرق واضح بين الاثنين
فهل يريد المعجم الوسيط أن يقول أن الفنانين ليسوا ابداعيين
وانما ابتداعيون يبالغون في الابداع ويغالون فيه . اذا كان
الأمر كذلك فقد اخطأه التوفيق لأن الابداعيين ليسوا ابتداعيين
— كما سنرى بعد قليل — واذا أتينا الى تعريف « المعجم
الوسيط » للابتداعيه فانه لا يخبرنا عما اذا كانت نزعة أدبية
عربية أصيلة . أم أنها نزعة أدبية نشأت في الغرب وانتقلت منه
الىنا وفي هذه الحالة فانه كان يتعين عليه أن يشير الى المصطلح
الغربي الذي يعرف هذه النزعة ، ويبدو لي من تعريف
« المعجم الوسيط » الى أن هذه النزعة هي الرومانتيكية . وقد
رجعت الى « معجم مصطلحات الأدب » للدكتور مجدى وهبه
فوجدت انه وضع ثلاثة مرادفات أدبية لهذه النزعة الأدبية
الغربية هي « الرومانتيكية ، الرومانسية ، الابداعية » وقد
وفق الدكتور وهبة بتعريف الرومانتيكية بالابداعية ، ولكنه لم
يوفق في استعمال كلمة الرومانسية كمرادف أو بديل
للرومانتيكية ذلك لأنه خلط بين الرومانتيكية كذهب أدبي وبين
الرومانس Romance وهو جنس Genre من أجناس الرواية
ليست له علاقة البتة بالرومانتيكية ، ولعل للدكتور وهبة عذره
فقد وجدت العديد من النقاد يستعملون الرومانتيكية
والرومانسية بنفس المعنى ، وواحد منهم هو الدكتور

عبد القادر القط (٢) لا يستعمل كلمة الرومانتيكية إطلاقاً
ويستعمل بدلاً منها كلمة الرومانسية ولو أنه عدل عن ذلك إلى
كلمة أخرى وهي الوجدانية ينف بها « الرومانسيين » العرب .
أما الدكتور محمد غنيمي هلال (٣) فلا يستعمل إلا كلمة
الرومانتيكية - وهو الأصح - وقد ألف كتاباً بهذا العنوان .

وقد قلت أن الرومانتيكيين ابداعيون وليسوا ابتداعيين
ذلك لأن واحداً من أوائل منظري الرومانتيكية الفيلسوف
الألماني كارل فيليب موريتز (٤) Moritz (١٧٥٧ - ١٧٩٣)
يقرر أن وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليست محاكاة الطبيعة
فيما تدعه ، وهو المفهوم الأرسطي للمحاكاة ، وإنما محاكاة
الطبيعة في ابداعها ، أي محاكاة عملية الابداع ذاتها . ومن
الواضح أن فكرة المحاكاة لا تنطوي على أي وجه من أوجه
المبالغة في الفعل ولهذا فإن ابداع الرومانتيكيين ليس ابتداعاً .
ولهذا أيضاً فإن تعريف « المعجم الوسيط » للرومانتيكية
بالابتداعية لا يستند على أساس . ومما سبق يتضح أن فكرة
الابداع - أي محاكاة الطبيعة في ابداعها - ارتبطت في أوروبا
بالمذهب الرومانتيكي . ولم تتعداه إلى المذاهب الأخرى
كالواقعية .

أما في عالمنا العربي فيبدو لي أن كلمة الابداع استعملت في

البداية لتمييزها عن الاتباع ، أو تمييز الابداعيين عن الاتباعيين وهو تمييز نشأ بعد عصر شوقي وحافظ وقد وصف هذان بأنهما اتباعيان أو كلاسيكيان جديدان .

أى أن العرب لم يعرفوا قبل شوقي وحافظ الابداع بمعناه الروماتيكى . كما لم يستعملوا كلمة الاتباع للمقابلة بينها وبين الابداع . صحيح أن العرب عرفوا البديع وهو زخرف لفظى بحث لا يمكن أن نربط بينه وبين الابداع .. ولكننا نجد أدبيا عربيا واحدا يزعم انه كان هناك ابداع واتباع عند العرب ، وهذا الأديب هو أدونيس ، فهو قد ألف كتابا جعل عنوانه الثابت والمتحول ووصفه بأنه « بحث فى الاتباع والابداع عند العرب » ، وقد عرف الابداع « على انه فعل النشاط الانسانى الذى يهدم الراهن المعروف ويولد الجديد غير المعروف ، وهى مقولة لا تنطبق فى رأى على شعرنا العربى الا اذا استطعنا أن نقول أن أبا تمام هدم الراهن المعروف فى عصره وهو الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وان أدونيس استطاع أن يهدم راهن الشعر العربى الذى انتهى اليه ، وهذا كله بالطبع لم يحدث ، بل أن ديوان أدونيس الذى بين يدي الآن ، وهو من منشورات دار العودة ، ليس فيه أى ابداع بالمعنى الأدونيسى وهذا بالطبع

لا يعنى أن أدونيس شاعر ردىء • بل هو فى رأى واحد من
أعظم الشعراء العرب المعاصرين •

على أن كلمة الابداع أصبحت فى وقتنا الحاضر - وفى
الأدب العربى بالذات - تستعمل استعمالا أوسع وأعم من
الاستعمال الروماتيكى أو الأدونيسى لتدل على كل ما ينشأ من
القول فى مجال الشعر والقصة والرواية والخواطر المرسله -
ما عدا النقد الأدبى ولا أعرف لماذا ؟ الخلاصة أن كل ما ينشأ
فى أيامنا هذه هو ابداع حتى لو لم تكن القصيدة روماتيكية
أو أدونيسية •• بل ان كاتبها واقعا يفترض فيه انه من أعداء
الروماتيكية أو الأدونيسية وهو الأستاذ محمود أمين العالم
فى كتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » يقترح أن تترجم كلمة
«Poetics» الاغريقية الأصل والتى تدل على الصناعة
واستعملت مجازا فى هذه اللغة لتدل على صنعة الشعر ، أقول
يقترح بأن تترجم هذه الكلمة الاغريقية الى « علم الابداع
الأدبى » •

وأنا عندما كتبت مقالاتى عن وهمية الابداع ، لم أتحدث
عن الابداع عند الروماتيكين كما لم أتحدث عن الابداع

الأدوينسى . وانسا تحدثت عن كلمة الابداع التى شاع استعمالها
كما قلت لتدل على كل ما يقال ويكتب ، وهذا لا يعنى اننى
لا أعتبر ابداع الروماتيكين أو ابداع أدونيس وهما . بل
هما - فى رأى - الوهم نفسه . وللحديث بقية .

عابد خزندار

جريدة الرياض الخميس ٢٤ ربيع الآخر ١٤٠٧ هـ

٢٥ ديسمبر ١٩٨٦ م

هوامش :

- (١) الدكتور عبده الراجحي « التطبيق العرفى » دار النهضة العربية ،
بيروت ١٩٧٩ .
- (٢) الدكتور عبد القادر العف « الانحاء الوجداني فى الشعر العربى
المعاصر » دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ .
- (٣) الدكتور محمد غنيسى « الروماتيكية » دار الثقافة ودار العودة
بيروت ١٩٧٢ .
- (٤) راجع كتاب تردوروف

Tzveton Todorov

Theories du Symbole

Edition du Seuil. Paris 1977

نظرية الابداع

سأعتمد في كتابة الجزء الأول من هذا البحث على كتاب
تودوروف Todorov « نظريات الرمز » Theories Du Symbole
(١) ويمكن اعتبار ما أكتبه هنا
مجرد إعادة صياغة لنصه * وفكرة الابداع أو نظريته
انطلقت من الفكر الروماتيكي ، وعلى وجه التخصيص
من أحد منظري هذا الفكر وهو الكاتب الألماني
كارل فيليب موريتز (93 — 1756 Moritz) اذ كان هو الرائد
في هذا المجال وجسيع من عاصروه أو أتوا بعده من الروماتيين
اقتفوا أثره وتأثروا بأفكاره وقبل أن نعرض لأفكار موريتز
وخاصة تلك التي تتعلق بالمحاكاة ، نريد أن نقرر ان أول من
خرج على فكرة المحاكاة الأرسطية في الأدب — في رأيي —

وتقضيها هو شكسير ، ولكن احدا لم يتنبه الى ذلك في حينه ،
لأن معاصري شكسير من النقاد ومن جاء بعدهم نجحوا في أن
يحملوا ذكره لدرجة أن الكلاسيكيين الجدد الذين أتوا بعده في
فرنسا مثل كورني وراسين لم يطلعوا - فيما يبدو - على
مسرحياته ولم يتأثروا بها ، ولهذا لم تخرج مسرحياتهم عن
اطار المحاكاة الأرسطية •

ويرجع الفضل في اكتشاف شكسير الى الكاتب الألماني
ليسنج (Lessing 1729 — 81) وتودروف لا يوضح لنا
بصورة قاطعة عما اذا كان موريتز في نظريته عن
المحاكاة قد تأثر بليسنج أم لا ، كما انه لا يشير من قريب
أو بعيد الى أن شكسير هو أول من قوض فكرة المحاكاة
الأرسطية ، بل على النقيض من ذلك يقرر أن موريتز أول
من قوضها ، وحوورها بحيث أصبحت تعنى شيئا آخر غير
ذلك الذي ذهب اليه أرسطو ، ذلك لأن أرسطو
يقرر أن العمل الشعري ليس الا محاكاة للطبيعة ، بينما نجد
موريتز يقرر أن ثمة محاكاة ، ولكن الذي يحاكي هو المؤلف
وليس العمل الأدبي ، والمؤلف لا يحاكي ما تبدعه الطبيعة ،
ولكنه يحاكي الطبيعة في عملية الابداع ذاتها • ومن هنا حلت
فكرة الابداع محل المحاكاة ، فهو يقول : « ان الفنان الموهوب
لا يقنع بملاحظة الطبيعة ، ولكنه يجب أن يحاكيها ويتخذها
نموذجا ، ويبني ويدع مثلما تبني وتبدع » • وتأسيسا على

ما سبق فإن اللحظة الابداعية أهم من النتيجة أو من العمل الابداعي . ولهذا فإن الروماتيكية لا تكثرث بالعلاقة بين العمل الابداعي وبين الواقع أو ما يسمى بالعلاقة التمثيلية ، بقدر ما تهتم بالعلاقة بين المبدع وما يبدعه ، وهى علاقة تعبيرية وليست علاقة تمثيلية - ان صح هذا التعبير - ، والتوافق أو التشابه بين الطبيعة والابداع ليس تشابها في النتيجة ، أى ليس تشابها في نتيجة كل منهما ، ولكن في عملية الابداع نفسها . أى أن كلا من الاثنين يمتلكان نفس الأدوات والمواد الخام دون أن يتوصلا بالضرورة الى نفس النتيجة ، ودون أن يبدعا نتاجا واحدا وهذا يعنى نقى فكرة المحاكاة نقيا نهائيا عن العمل الابداعي ، كما يعنى بالتالى توقف العمل الأدبى عن أن يكون وصفا للواقع . بعد ذلك ينطلق موريتز ليقرر ان التشابه بين العمل الابداعي وبين الطبيعة لا يتوقف عند عملية الابداع ذاتها ، أو لا يتوقف عند اللحظة الابداعية ، بل يذهب الى أبعد من ذلك ليقرر ان ما يشكله كل منهما يعتبر عالما قائما بذاته ومستقلا بنفسه ، ولكنهما برغم ذلك يشتركان فى سمة واحدة ، وهو انهما يمثلان كل ما هو جميل وأخاذ . وعند هذه النقطة يتدخل تودوروف فى معرض شرحه لأفكار موريتز ليقرر ان أفكاره اذا أخذ كل منها على حدة لا تمثل أية جدة . ولكن جدتها تكمن فى تألفها ، ذلك والكلام مازال لتودوروف ، لأن واحدا مثل

الموسيقار مندلسون سبق موريتز الى بعض هذه الأفكار ،
وميز بين ما هو جميل وأخلاقي ، وبين ما هو جميل ونفعي ،
ولكى نفهم مقولة مندلسون يجب أن نعود الى الأدب الانغريقي
القديم ، ذلك لأنه يقرر ان الأدب - وهو ما يتضح لنا بجلاء
في مسرحية الضفادع لاريسو فان وما يتضح لنا من الاللياذة
قبل ذلك - يجب أن يجمع بين الأخلاقي والجمالي ، ويستهدف
الامتع والتهذيب في نفس الوقت في حين ان مندلسون ومن
بعده موريتز نبذا هذه الفكرة ، وفرقا بين الاثنين . أى
الجمالي والنفعي ، أو بين الجمالى وما يسكن أن يخلفه من عبره
أو اعتبار . ولالقاء المزيد من الضوء على هذه الفكرة
سأترجم واقتبس هذا النص لموريتز : -

« ان الشيء لا يسكن أن يكون جميلا لأنه يمنحنا بعض
البهجة ، لأن هذا يعنى ان كل ما هو نفعي أو غائى سيكون
جيلا ، ولكن ما يمنحنا البهجة دون أن يكون فى حد ذاته نفعيا
هو ما يسكن أن نسميه بالجميل » . وهذا يعنى أن الجميل هو
اللانفعي الذى لا غاية له ، حتى لو كانت تلك الغاية هى اشاعة
البهجة فى نفوسنا ، لأن مجرد وجود شبهة غائية ينفى جمالية
النص الابداعى ، وهذا يعنى ان على النص الابداعى أن يشيع
البهجة فى نفوسنا دون أن يتعد ذلك ، والا فانه يفقد صفته
الابداعية ، أى أن اللاغائية هى الصفة الأساسية للابداع ،

والسمة الرئيسية لكل عمل ابداعي ، وهو يعود ويؤكد ، السابق
بهذه الكلمات : « ان الشيء لا يسكن أن يكون جيلا لأنه يولد
فيها المنعة ، لأن ذلك يعنى ان كل ما هو نفعى سيكون أيضا
جيلا ، ولكن الذى يستعنا بدون أن يكون في حد ذاته نفعا
هو ما يسكن أن نسيه بالجميل » •

وهو يذهب الى أبعد من ذلك ويقرر أن الجيمل هو
اللانفعى :

« ان مفهوم اللانفعى من حيث أنه لا غاية له ، ولا مبرر
لوجوده بقترن طواعية بمفهوم الجيمل ، ذلك لأنه لا يحتاج
هو الآخر الى أية غاية ، ولا لآى مبرر لوجوده من خارج ذاته
لأنه يستمد قيمته وغايته من ذاته نفسها » •

والشئ يظل جميلا طالما يظل لازما - وأنا استعمل
كلمة اللازم بمعناها النحوى - لا يعدو نفسه الى ما هو خارج
عنها ، أى ليس متعديا - وأنا أيضا استعمل كلمة المتعدى
بمعناها النحوى - وهو معنى يؤكد موريتز بقوله : « ان
الجيمل لا يتطلب غاية من خارج ذاته ، لأنه مكتمل ويتحقق في
حد ذاته . وكل غاية من وجوده لا يمكن الا أن نكون فيه وروح
الجميل تتألف من تحققها فيه » • وهذا يعنى أن الجيمل مكتمل
وكلى في حد ذاته ، أى أن كلمتى الجيمل والكلى مترادفتان ،
ونفذا يتوحدنا الى أنه تفرق بين «عين لكل منهما مدلوله وأهميته

التي تتعلق بهذا المدلول ، وهما فعلا (« ينتفع » و « يستمتع ») .
ان معنى فعل « ينتفع » هو ان يستخدم الانسان شيئا ما للوصول
الى شيء آخر ، أما معنى فعل « يستمتع » فهو ألا يعدو
الانسان ما يستمتع به الى سواه . ثم يعود موريتز ويعرف
الجميل تعريفا آخر بأن الجميل عدا عن كونه كليا ولا نفعا
ومستقلا بذاته ، فانه يتميز بالتناسق بين أجزائه ، أي أن
الأجزاء تتألف وتتناغم لتكون الكل الجميل ، وكلما كانت
العلاقة بين هذه الأجزاء وثيقة كان الشيء أكثر جمالا ،
وحسبما يفرده موريتز فان التناسق والتناغم بين الأجزاء هما
الذان يجعلان الشيء الجميل قائما بذاته ومستقلا بنفسه .
بكلمات أخرى أن الشيء يعتبر جميلا لأنه يشكل وجودا
لا يحتاج الى أي سبر من خارجه ، وذلك لأن أجزائه بتألفها
وتناسقها تغنيانا عن اسقاط أي شيء من الخارج عليها لكي
نستمتع بها أو بالكل الجميل . مرة أخرى وبكلمات أخرى ان
الجميل ليست له غاية تعدو ذاته ، لأن غايته تتحقق في ذاته
نفسها ، ومن الأجزاء التي تتألف منها هذه الذات . ولعلنا
نلاحظ - والكلام لي وليس لتودوروف - ان ما قرره موريتز
يعتبر اوهاما لما قرره البنيويون بعده ، وهو ان النص قائم
بذاته ومستقل بنفسه بحيث لا نحتاج الى أن نسقط عليه
أي شيء من خارجه لكي نفهمه ، وقد استعصت كلسة نفهسه ،

ولم أقل نستنتج به لأن البنيويين لا يكثرثون بجمالية النص
التي يجعل لها موريتز كل الاعتبار ، والتي يقرر انها مبرر
وجوده ، وقد مر القول على أن موريتز يقرر أن الجميل لا غاية
له ، ولكنه يعود بعد ذلك ليضفي على الجميل نوعا من الغائية ،
ولكنها ليست غائية خارجية وانما غائية داخلية ، فهو يقول :
« هنالك حيث يفقر الشيء الى تفعيه أو غاية خارجية ، فاننا
يجب أن نبحث عنهما في الشيء نفسه اذا كان ذلك الشيء يخلق
المتعة في نفسى ، أو على الأصح يجب أن أجد في الأجزاء المنعزلة
لهذا الشيء الغاية كلها بحيث لا أتساءل : ولكن ما هو النفع
من وراء الكلى ؟ أى بكلمات أخرى : اننى ازاء ما هو جميل
يجب أن أعيش المتعة بسببه فقط ، وهذا يتحقق لأن غياب
الغائية الخارجية تعوضه الغائية الداخلية ، أى أن الشيء يجب
أن يكون ذلك الشيء الذى يكتمل بذاته . » ولعلنا نحس بشئ
من التناقض فى مقولة موريتز هذه ، ذلك لأنه يقرر بادية
ذى بدء أن الجميل لا غاية له ثم يعود فيقرر أن ثمة غاية ،
ولكنها غائية داخلية ، غير أن الاحساس بالتناقض ما يلبث أن
يزول عندما يقرر ان الالتحام الداخلى لما هو جميل مرتبط
ارتباطا كليا بعدم وجود غائية خارجية له . أى أن موريتز حين
ينفى الغائية الخارجية ، يثبت محلها غائية داخلية تتولد من
خلال التحام الأجزاء بين بعضها البعض فى الكل الذى تشكله ،
وبينها وبين ذلك الكل .

وقد نجد فيما يقوله موريتز مدى ما قاله معاصروه أو من سبقوه وخاصة فنكلمان «Winckelman» (١٧١٧ - ٦٨) الذى قرر أن « غاية الفن الحقيقى ليست محاكاة الطبيعة ، ولكن ابداع الجمال » . ولكنه عجز عن الوصول الى النتائج التى تترتب على هذه المقدمة . وهو ما فعله موريتز حين نظر الابداع ، وجعل الفن تكريسا للجمال الأمر الذى تشى به العبارات التالية : « ان كل الأعمال الجسيمة للفن لا تعدو أن تكون ترسيخا لكل ما هو عظيم فى الطبيعة التى تحتوينا ، وهذا يعنى أن نعتبرها كلا موجودا لذاته ، مثلها فى ذلك مثل الطبيعة العظيمة التى تحقق غايتها من ذاتها وفى ذاتها » . واذا كانت الطبيعة والفن يتشابهان فى انهما يستمدان مبرر وجودهما من ذاتهما ، فإن الطبيعة قد تكون أحيانا نفعية ، فى حين أن الفن لا يمكن أن يكون نفعية . ولهذا فان موريتز يردد هنا عبارة شيلنج «Schelling» ان الفن أرقى من الطبيعة ، وهذا يذكرنى - والحديث هنا لى وليس لتودوروف - بعبارة اسكار وايلد الشهيرة :

« انه يتعين على الطبيعة أن تقلد الفن » .

وموريتز يضرب مثلا على الفرق بين النفعى الذى له غاية محددة ، وبين الجميل اللانفعلى الذى ليست له أية غاية بالفرق بين المشى والرقص . ذلك لأن المشى نفعى له غاية محددة ،

والهدف منه يتحقق خارجا عن ذاته ، انه وسيلة محضة للوصول الى هدف ما ، وهو يتجه دائما نحو هذا الهدف بدون اى اكران لا تنظام أو عدم انتظام الخطوات الفردية . أما الرقص فلا غاية له الا نسوة الرقص ذاتها ، والخطوات لا تتسايز عن بعضها البعض ، كما فى المشى ، بذلك الذى يجعلها أكثر اقترابا من الهدف ، بل تتسايز بايقاعها وخضوعها لنسق معين ليست له أية غاية خارجية ، ولكنه نسق يحقق وجوده من خلال ذاته . والفرق بين المشى والرقص يشبه الفرق بين البشر أو الخطاب العادى وبين الشعر ، فالنثر له هدف محدد فهو وسيلة الى هدف ما ، أما الشعر فهو نسق محدد بين الكلمات . والشعر يتحقق عندما تنبثق الكلمات من أجل ذاتها ، عندما يكون الخطاب منبثقا من ذاته ومن أجل ذاته ، وعندما يتولد التناسق الداخلى الذى يتحقق من خلال شروطه الذاتية والعفوية التى لا تخضع لقانون خارجى . بمعنى آخر ان الشعر خطاب رقصى أو خطاب مترقص يدور حول نفسه ، وليست خطى تقود الى هدف ما ، انه لازم أو ملازم لنفسه . وهذا يتحقق من خلال الالتحام بين أجزائه الداخلية . والالتحام كسمة للشعر أو للعمل الفنى ، يعنى ان كل جزء من أجزائه ، أى أجزاء العمل الفنى له قيمته وضرورته كجزء لا يكتمل الكل الا به ، حتى لو كان هناك تناقض بين أجزائه كالتناقض بين الشكل والمضمون والروح

والمادة ، ذلك لأن العمل الفني ، وهذا تعريف جديد له ،
ليس الا عملية توفيق أو توليف للمتناقضات ، وكلمة التوليف
تعنى في حد ذاتها التقاء النقااض ، وموريتز يقرر أن هذا التوليف
بين النقااض قد بلغ أوجه في الأساطير الاغريقية التى تتميز بالجمع
بين النقااض وخلق نوع من الانسجام بينها يؤدى الى ابداع كلى
متناغم ومؤتلف ومستقل بذاته ، وهذه الاستقلالية شرط أساسى
لتحقيق الجمال ، وهى استقلالية تامة ومطلقة بحيث لا يحتاج
العمل الأدبى وصف وصف أو شرح لأن هذا يعنى اسقاط شىء
من الخارج عليه مما يؤدى الى فقدان استقلاليته ، وبالتالي
فقدان جماليته .

ان طبيعة الجميل تنطلق من ان الأجزاء والكل لها معناها
ولديها ما تقوله ، الجزء من خلال الجزء الآخر والكل من خلال
ذاته ، بحيث أن الجميل يشرح نفسه ويصف نفسه من خلال
ذاته ، ولهذا فانه لا يحتاج الى شرح أو وصف اللهم الا الى
الأصبع الذى لا يشير الى شىء سوى المحتوى ، وبمجرد أن
يحتاج العمل الفنى الجميل الى شىء ما يتجاوز هذا الأصبع
الاشارى كشرح ما ، فان العمل يصبح بهذه الطريقة عملا غير
كامل ، وذلك لأن الشرط الأساسى الذى يتطلبه الجميل هى
الشفافية التى تشع أمام البصر .

صفوة القول أن العمل الابداعى يبرر نفسه ويصف

نفسه ويستقل بذاته دون أن يحتاج الى مبرر خارجي ، أو شرح خارجي فالأجزاء تشرح الكل ، والكل يبرر الأجزاء • والعمل الجميل يمكن أن يجد ما يقابله أو يشاكله ، ولكنه يستعصى على الترجمة وبالتالي على الشرح ، انه يمكن أن يجد ما يقابله في الأعمال الجميلة الأخرى ، فالشعر مثلا سورة بالكلمات ، والرسم شعر بالخطوط والألوان ، والموسيقى شعر ورسم بالأصوات •

خلاصة القول انه يمكن تلخيص كل التعريفات والسمات للعمل الابداعي في كلمة واحدة وهي الرمز • وهذا التصور للعمل الابداعي كرمز لا يكتمل وتتحدد أبعاده عند موريتز وانما يتحقق ذلك عند المنظرين الرومانتيكيين الذين جاءوا بعده • ان الرمز عند موريتز لا يعدو أن يكون سيماء اعتباطية ، وهو لا يعرفها أو لا يعرف الرمز ، وانما يلجأ الى تعريفه بما يناقضه أو يقابله ، كمن يعرف الماء بأنها ليست النار ، والسيماء التي يصفها موريتز كمقابل تعريفى للرمز Symbole هي كلمة Allegorie وهي كلمة أجد صعوبة في ترجمتها ، ومجدي وهبة يترجمها في كتابه « معجم مصطلحات الأدب » بالمجاز ، ثم يمضى ويستعير له تعريفا من الجرجاني مقرا « انه اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما • ولكن اذا ترجمنا كلمة Allegorie بالمجاز ، فكيف نترجم كلمة Metaphore ان مجدي وهبة يترجمها بكلمة

« الاستعارة » ، ثم يعرفها بقوله انها : « مجاز بلاغى فيه انتقال معنى مجرد الى تعبير مجسد عن طريق ان يستبدل بالمجرد التعبير المجسد من غير التجاء الى أدوات التشبيه والمقارنة ، وتتميز الاستعارة بأن عناصر التشبيه كلها ليست موجودة في التعبير . . ورغم اننى درجت حتى الآن على ترجمة كلمة الميتافور بالمجاز : فانتى اقبل ترجمة مجدى وهبة لها بالمجاز الى أن أجد ترجمة أكثر دقة . مهما يكن فإن موريتز - فيسا يبدو - ينفر من استعمال كلمة Alliogrie لأن « ورفيم Allos في هذه الكلمة يتطلب شيئا آخر في حين أن الجميل كل متحقق في ذاته ولا يحتاج الى شيء آخر ، وعلى هذا فإن المجاز الذى يناقض هذا التصور لا يستحق أى مكان في عالم الجميل . واذا ورد المجاز في أى نص فإنه يظل هامشيا جاء بمحض الصدفة ، ولا يمكن أن يشكل جزءا من العمل الفنى .

دى مان :

ولنتقل الآن من موريتز وتودوروف الى منظر حديث للابداع وهو بول دى مان والى مدرسة بيل النقضية Deconstructive School كى تفهم المزيد عن الفرق بين الرمز والمجاز ولنبدأ بالبحث الذى كتبه دى مان عن الرمز Symbol والمجاز Allegory فى كتابه Blindness and insight (٢) .

وهو يقرر بادئ ذي بدء أن الرومانتيكيين قد نبذوا الأساليب البلاغية أو الرتوريكية المعروفة ، وخاصة المجاز ، واستخدموا ما تعارفوا عليه بالرمز . وهو يبدأ باستعراض أفكار المنظرين الرومانتيكيين الألمان دون أن يدخل في التفاصيل التاريخية الدقيقة التي جعلت الألمان ينظرون الى الرمز والمجاز كضدين لا يلتقيان على رغم انهما كانا مترادفين عند فكلمان الذي مر ذكره ، على انه يقرر ان هانز جورج جادامار Gadamer يقرر في كتابه « Wahr heit und methode » « والحقيقة والأسلوب » ، وبالمناسبة فان دي مان لا يترجم في معظم الأحيان الاصطلاحات أو حتى النصوص الألمانية أو الفرنسية مفترضا ان قراءه يجيدون هذه اللغات الثلاث ، وقد لاحظت أن ديريدا يفعل نفس الشيء . المهم أن جادامار قرر أن الطلاق بين الرمز والمجاز تزامن مع نشوء استنطيقا ترفض ان تفصل بين التجربة والتعبير عنها ، وتميز بينهما ، وان اللغة الشعرية الأصلية قادرة على تجاوز أي تمييز قد يفرق بينهما ، وبالتالي قادرة على تحويل التجربة الفردية الى حقيقة شاملة . وان ذاتية التجربة لا تتلاشى عندما تأخذ شكلا لغويا ، وان العالم لم يعد يشكل مجموعة من الجزئيات التي تشكل شتيئا من المعاني المميزة والمستقلة ، ولكنه يمثل التقاء رموز تتوحد في معنى واحد وشامل . وهذا ما يجعل الرمز ككل شامل ينحى المجاز الذي لا يعدو أن يكون سيماء تشير الى شيء محدد أو تستهلك بمجرد

القيام بتفسيرها . وهو يؤكد ذلك في العبارات التالية : « ان التناقض بين الرمز والمجاز يشبه التناقض بين الفن واللافن لأن الأول لا حدود لايحائيته المعنوية بينما الآخر يستهلك نفسه بمجرد أن نصل الى معناه . » بعبارة أخرى أن المجاز نسي وفرضي ويشير الى معنى لا يؤلفه ولا يخلقه ، انه مجرد اشارة أو سيماء افتراضية . بينما الرمز يتولد من خلال علاقة حميمة بين الصورة التي تتجلى أمام الحس ، وبين مجموعة الاحساسات والمشاعر اللامتناهية التي توحىها الصورة . وبالطبع فان دى مان يقرر مثل تودوروف أن منظرى الرمز البارزين هم جوته وشيلر وشيلنج ، كما يقرر أن معظم نقاد الروماتيكية الذين جاءوا بعده يؤكدون سيادة الرمز على المجاز في الأدب الروماتيكى ، وهو بمجرد أن يقرر ذلك يبدأ فى نقض آرائهم ، وأنا استخدم كلمة النقض كمقابل لكلمة Deconstruction بادئا بجوته نفسه ، حيث يلاحظ أن تفضيله الرمز على المجاز مصحوب بالعديد من المتناقضات . ثم يمضى بعد ذلك ويقرر اننا لو نظرنا الى شعر هولدرلين وقرأناه بامعان لا نستطيع ان نجزم بأن وصفه لجزيرة باتموس ونهر الراين والمناظر الطبيعية يمثل وصفا رمزيا ، وان هذه المناظر أو المشاهد الطبيعية لا تشكل عناصر تشبه - عن طريق المقارنة - الصديق الرومى الذى يتضح من الأجزاء التجريدية من النص . ولو جزمنا بشيء

من ذلك فأتنا تنفى عن هذا الوصف للمناظر الطبيعية شعريته :
وانه يمثل كلا قائما بذاته ، وليس جزءا يفضى الى كل آخر ،
ولكى نفهم هذا الكلام يجب أن نأخذ في الحسبان أن
الروماتيين يقررون أن الرمز يتألف من توحد الطبيعة
وانصهارها في الذات ، أى أن الطبيعة هنا جزء وليست كلاً قائماً
بذاته كما في شعر هولدرلين . أى أننا لا نستطيع أن نصف
هولدرلين الاستعارى من خلال التضاد بين الرمز والمجاز .
ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أسلوب جوته في أعماله الأخيرة .
ودى مان يلاحظ أن كلمة المجاز تتردد على السنة العديد من
منظرى الفكر الروماتيين الألمان . مثل فريدريش شليجل
وزدلجر Solger وهوفمان وأن ترديدها لا يمكن أن يكون
من قبيل الصدفة ، وبدون أن يكون لها معنى محدد في
أذهانهم . بل أن فريدريش شليجل في كتابه
«Gesprach uber der poesie» يقرر :

«Alle schonheit ist allegorie» ثم يضى
دى مان فيقرر أن الرمز في تصور ما بعد الروماتيين قد أصبح
مجرد شكل من أشكال البلاغة مثله في ذلك مثل المجاز وأنه
لم تعد له أية سيادة تاريخية أو فلسفية على أشكال البلاغة
الأخرى . والعديد من المفكرين مثل كوريتوس وايورباخ
ووالتر بنجامين توقعوا عن اعتبار سيادة الرمز كمشكلة من

مبالل البلاغة • وجادامار يقرر أن القدرة الرمزية للعقل لا تستطيع أن تتحرر من التقاليد المجازية والأسطورية •

وفي محاولة من دى مان لالقاء المزيد من الضوء على اشكالية الرمز والمجاز فانه يفارق الأدب الرومانتيكى الألماني الى الأدب الرومانتيكى الانجليزى • وهو يقرر أن كوليردج هو الشاعر الانجليزى المعاصر لجوته الذى عبر عن نفسه من خلال العلاقة بين الرمز والمجاز • ولأول وهلة يبدو لنا أن كوليردج يتبنى فكرة سيادة الرمز على المجاز ، وذلك لأنه فى عالم الرمز فان الشكل يتوحد مع الحياة • وفى التخيل الرمزي لا نجد انفصاما بين الملكات التوليفية ، لأن التصور المادى والتخيل الرمزي متلازمان ، كما يتلازم الجزء مع الكل ، فى حين أن المجاز مجرد شبح خال من أى شكل أو مادة • وهنا يعمد دى مان الى نقض كوليردج ، ذلك لأن كوليردج فى نفس النص الذى وردت فيه الآراء السابقة يصف الرمز بالشفافية ، وعندئذ ينبرى له دى مان مقررًا ان الشفافية تعنى تلاشى المادية بحيث يفقد الشئ مادته وعندئذ يصبح مجرد طيف أو انعكاس ولا يصبح شيئًا له وجود مادى • وفى هذه الحالة فان كلا من الرمز والمجاز لا ينتميان الى هذا العالم وبذلك لا يصبح للفرق بين الرمز والمجاز أية أهمية أساسية • ثم يغادر دى مان الأدب الانجليزى الرومانتيكى الى الأدب الفرنسى الرومانتيكى وبالذات الى

روسو حيث يلاحظ أن الرمز يحظى بنفس الأولوية والأهمية التي يحظى بها في الأدبين الانجليزى والألماني الرومانتيكيين. فالرمز أيضا يشير للالتحام بين الطبيعة والوعى والذات والموضوع . ودى مان يقرر انه لا يوجد مثل رواية La Nouvelle Heloise

يؤكد - كما يقول النقاد - ارتباط ظهور الرومانتيكية بسيطرة الأسلوب الرمزي ، ولكنه يعود مرة أخرى وينقض هذه الفكرة وينقض آراء النقاد وخاصة دانييل مورنيه (MORNET) الذي ارتكز على هذه الرواية في دراسته عن العاطفة الطبيعية أو علاقة العاطفة بالطبيعي في أدب القرن الثامن عشر . وهو يقرر - أى دى مان - ان النقاد لم يجدوا شيئا من الصعوبة في الاشارة الى العلاقة بين الحالة الداخلية للروح والمظهر الخارجى للطبيعة ، حيث تتوحد الروح مع الطبيعة ، ويصبحان شيئا واحدا هو الرمز ، وذلك في الجزء الرابع من الرواية. المعروف باسم « واقعة مييرى » (Meillerie) عندما يزور بطل الرواية منطقة مهجورة سبق أن زارها في الماضي ، هي منطقة يصفها بانها «Lieu Solitaire» «مكان منعزل» (Sauvage et

Desert» مهجورة وحشية

«Mais plein de ces sortes de beautés qui ne Palisent qu'aux âmes sensibles et paraissent horribles aux autres :

« اننا ازاء مكان منعزل مهجور ومتوحش ولكنه مفعم بكل أنواع الجمال التي تمنح البهجة للأرواح الخساسة ، وتبدو

مفزعة للآخرين » • اثنا هنا ازاء الرمز أو ما يمكن أن نسميه بتوحد الأرواح الحساسة مع الطبيعة • ولكننا في نفس الوقت ازاء ما يسميه نورثروب فراى بال «Pathetic fallacy» وهى ظاهرة تدل على زيف ما يسمى بتوحد الطبيعة مع الروح ، ذلك لاننى عندما أكون كئيها وحزينا وأجد ان الطبيعة ممطرة ومظلمة ، فأتى أظن انها تشاركنى اسأى وهذا غير صحيح ، فالطبيعة لها قوانينها الخاصة التى لا تخضع لما يعترينى من حالات نفسية فرحا أو بهجة أو كآبة ، والاشارة الى نورثروب فراى ليست من دى مان وانما من عندى ، ولعلى أردت بشكل ما ان أدم رأيه بدون أن أقصد ذلك ، على أن دى مان يشير الى مشاهد طبيعية أو حدائق أخرى فى رواية روسو وخاصة تلك الحقيقة التى أنشأتها جولى بطلة الرواية على الطراز الانجليزى الذى يختلف عن الطراز الفرنسى فالطراز الانجليزى فى الحدائق يتسيز بمحاولة تقليد الطبيعة حيث لا تألف ولا تناسق بين الأجزاء وبين النباتات التى تحتويها • فى حين ان الحدائق الفرنسية تغلب عليها سمة الصنعة والتناسق بين الأجزاء والنباتات • « أى اثنا فى رواية روسو ازاء حديقة وحشية ، ولكنها فى واقع الأمر صناعية ، وهذا يستتبع ان أى احساس قد يتولد فى نفوسنا من مشاهدة هذه الحديقة ، وانها تعكس ما نحسه وتتوحد معه سيكون احساسا زائفا •

وبذلك يلغى دى مان بجرة قلم فكرة الرمز أو توحد الروح مع الطبيعة ، والواقع ان الذى يلغى فكرة توحد الروح مع الطبيعة ليس دى مان وانما جولى بطله رواية روسو ، فهى تصف حديقته قائلا : «... Il n'y a rine la'que je n' ai ordone'»

ودى مان لا يترجم هذا النص وترجمته هو « ليس هناك أى شىء لم اطلبه » . وهذا يعنى فى رأى دى مان سيادة اللغة على الواقع ، وهذا هو جوهر الحداثة وما بعد الحداثة ولكن لهذا حديث سيأتى بعد حين . أما فى واقعة الميرى أو المشهد الطبيعى الحقيقى فان اللغة تلتحم مع حركة الطبيعة والعاطفة وتخضع لها .

ويتمثل فى الصراع بين هذين العالمين الطبيعى والصناعى الصراع بين الرمز والمجاز بل أن الرواية تفقد قيمتها تماما بدون وجود الرمز والمجاز معا ، وبدون انتصار المجاز فى النهاية . والواقع - كما يقرر دى مان - ان استعمال المجاز ليس مقصورا على روسو ، بل أن المجاز يحتل مكانا أساسيا فى أعمال الرومانتيكيين الأوائل بين عامى ١٧٦٠ و ١٨٠٠ . ولكن ما هو الفرق فى النهاية بين المجاز والرمز فى رأى دى مان ؟ الرمز يحاول أن يوحد ويعرف بينما المجاز يشكل بعدا عن أصله . . انه مجاز من شىء أصلى الى شىء متسعار . انه طريق أو مسافة بين شيئين وبالتالي فهو ابتعاد عن الأصل ، وهذا يعنى انه يحول بين الذات وبين التعرف على نفسها فى اللاذات كالطبيعة

مثلا ، وبهذه الخلاصة ينقض دى مان فلسفة الرومانتيكية القائمة على الرمز . أى أن الرومانتيكية انتهت الى مأزق أو طريق مسدود . . ولكن المأزق هنا لغوى وليس تاريخيا ، ودى مان على أية حال يرفض التاريخية . ولكن فريدريك جيسون (٣) الذى كان زميلا له فى جامعة بيل يقرر أن السبب الرئيسى لانهيار الرومانتيكية ليس لغويا وانما تاريخيا ، ذلك لانه مع نشوء وتنامي قوة البورجوازيين (والبورجوازيون هم سكان المدن) . وانهيار طبقة النبلاء . وسيطرة المدينة على الريف ، نشأت الحاجة الى أدب جديد يعبر عن البورجوازية وهو أدب لا بد أن تكون المدينة بواقعها اليومى بطله له ، وهذا ما حدث اذ اختفى أدب الطبيعة أو الأدب الرومانتيكى وحل محله أدب المدينة أو الأدب الواقعى ولكن هذا ما لبث بدوره ان اختفى وحل محله أدب الحداثة ، فهل السبب فى هذه النقلة الجديدة تاريخى أم لغوى ؟ ان بعض النقاد ومنهم فريدريش (٤) وايورباخ (٥) يذهبون الى ان السبب فى هذه النقلة تاريخى . فريدريش يقرر أن اختفاء الواقعية يعود الى محاولة الكتاب للهروب من واقع لم يعد ممكنا وذلك من المنتصف الثانى للقرن التاسع عشر ، أما ايورباخ فيذهب الى انه اعتبارا من الربع الأول من القرن العشرين لم يعد يوجد فى الواقع ما يستحق أن يكتب عنه ، لقد أصبح مملا ورتيبا حتى الحروب العظام ومنها الحرب العالمية الأولى لا تعد حدثا خارجا عن المألوف ، ولهذا هرب الكتاب من عالم

الواقع الى عالم الذات أو عالم الشعور ، وهو يضرب مثلا على ذلك بفرجينيا وولف وروايتها : «To the lighthouse»

وايورباخ بالمناسبة كان أستاذا في جامعة ييل قبل دى مان ، أما دى مان فقد مر القول على انه يرفض التاريخية ، ولهذا فان السبب في اختفاء الواقعية وحلول الحداثة محلها - في رأيه - سبب لغوى محض وليس سببا تاريخيا. وهذه النقلة حدثت منذ أن تخطى الشعر عن وظيفته كمرآة للواقع وأصبح مصباحا وظيفته الاضاءة وحسب ، وهو يستعير هنا كلمتي المرآة والمصباح من كتاب ابرامز «The Mirror and the lamp»

وفكرة الأدب كمرآة كما يقرر دى مان مستعارة من ستندال .
وهي فكرة تحتضن في ذاتها فكرة المحاكاة الأرسطية . أما فكرة المصباح فهي تشير الى أدب تخطى عن فكرة المحاكاة . على أن المصباح في كتاب ابرامز ، وهو كتاب عن الرومانتيكية ، يرمز الى النفس ، بينما يتخذ عند بيتس شكلا آخر هو الروح ، والمرآة والمصباح في شعره متضادان ، والروح لا تنتمي عنده الى العالم الطبيعي أو الصناعي (سواء كان ممثلا أم محاكا) ، بل الى عالم الظلام والنوم . والشعر الحديث سواء عند بيتس أم غيره يتميز بحدة وعى يعيش في خضم المواجهة الضروس بين النفس الغارقة في معاناة الحياة اليومية وبين الروح . والشعر الحديث يستعين بالخيال الرمزي والخيال المجازي في نفس

الوقت ، انه يعكس أشياء موجودة في الطبيعة ولكنه يستوحىها من منابع أدبية بحتة . ولعله من المستحسن هنا ان نعرض لنظرية أخرى من نظريات نشوء الحداثة وهي نظرية الشاعر W.H. Auden (١) . فالحداثة عنده لا تنفصل عن الحداثة في مجالات التقدم العلى والعمرانى والتكنولوجى ، والحداثة في رأيه فشلت في أن تجمع بين النفعى والجبالى فالمعمار الحديث مثلاً نفعى ولا يحاول أن يكون جميلاً في نفس الوقت ، أما الشعر فلم يعد بإمكانه أن يكون نفعياً ينقل معلومة أو يصف شيئاً فقد حلت وسائل أخرى محله لتحقيق هذه الأغراض مثل المطبعة والراديو والتليفزيون والكاميرا ... الخ وأصبح عليه أن يبحث عن وظيفة خارج هذه المجالات ، أصبح عليه أن يكون جسيلاً فحسب دون أن تكون له وظيفة محددة ، ويتعين عليه أن يبحث عن معناه الخاص به . وهو رأى تغلب عليه السمة التاريخية الأمر الذى يرفضه بالطبع دى مان ، لأنه لا ينظر الى الحداثة من منظور تاريخى فسا هو حديث في رأيه لا يعنى ما هو معاصر ، اذ اننا قد نجد سمات للحداثة في شعر غير معاصر . وكلمة الحداثة لا تعنى العنصر الزمنى فحسب بل تتضمن في ثناياها ابعاداً أدبية وفلسفية ليست مقصورة على المعاصرة بل قد تمتد الى عصور سابقة ، بكلمات أخرى اننا يجب أن ننظر الى الحداثة من وجهة نظرية ، وليس من وجهة تاريخية .

ثم أن هناك مشكلة أخرى يطرحها دي مان وهي : هل ما ينطبق على الحداثة في الشعر ينطبق أيضا على الأجناس الأدبية الأخرى . وهو يقرر أن العلاقة بين الشعر وبينها ليست علاقة واضحة خاصة وأن الشعر قد نشأ قبل هذه الأجناس ، بل أن ثمة من يقرر مثل روسو وفيكو وهيردر أن الشعر هو اللغة الأولى . وهؤلاء الفلاسفة والنقاد الذين شرحوا آراءهم ينتصون أنفسهم وينفون الحداثة عن الشعر ، أو على الأقل يقررون بشكل ما أن الحداثة أقرب إلى النثر وأجناسه الأدبية من الشعر . في حين أن رواد الحداثة كانوا في الأغلب شعراء وليسوا كتابا . ومعظم الحركات الأدبية الحديثة مثل السورالية والتعبيرية تضع قيمة للشعر أكثر من أي عمل نثري آخر . ولكن يبدو أن هذا الاتجاه قد اتخذ مسارا آخر في الفترة الراهنة، فالأدباء الفرنسيون أصبحوا يتحدثون عن الرواية الجديدة «Le Nouveau roman» أكثر مما يتحدثون عن الشعر الجديد «La nouvelle poesie» والبنويون الفرنسيون يعنون بالنثر وأجناسه ، ويكادون لا يكثرثون بالشعر ، ويكاد موقفهم يتسم بالعداء نحو البوطيقا الاستطيقية . على أن دي مان يقرر أن هذه ظاهرة فرنسية محلية ، فالتقاد الألمان رغم قبولهم للنظريات النقدية الفرنسية ، إلا أنهم يذهبون إلى أن مفهوم الحداثة يتضح من دراسة الشعر أكثر من دراسة

النثر ، ذلك لأن الشعر كان هو السباق والرائد في رفض
الأشكال الأدبية القديمة ، ولهذا فان دراسة الحداثة في الشعر
تقودنا الى فهم الحداثة أكثر مما يمكن أن يفعله النثر . ولهذا
فان دى مان يحصر نفسه في دراسة الحداثة في الشعر دون أن
يعرض للنثر . وكما قلت فان دى مان يرفض التاريخية . ولهذا
فانه ينقض عمليتين من أهم الأعمال الأدبية التي تعرضت للحداثة
وهما كتاب هوجو فريدرش (Friedrich) :

Die structure der Modernen Lyric

« بنية الشعر الحديث » وكتاب مارسيل ريموند :
From baudelaire to surrialism.

فهذان الناقدان يدرسان الحداثة دراسة تاريخية على اعتبار
انها بدأت من بودلير ، ومنه تسربت وانتقلت الى الشعراء
الانجليز والشعر الغربى بوجه عام ، ودى مان ينقض هذا
الاتجاه عن طريق دراسة نصوص لمالارميه الذى يعتبر لاحقا
لبودلير ، ولكن قبل أن نعرض لآرائه لابد أن نعرض لنظرية
الابداع الحداثية لاتنا بدون ذلك لا يمكن أن نقنع بما يقوله .
ما هي الحداثة ؟ لعل أول ما يتبادر الى الذهن هنا هو كلمة
الغموض ، وهي كلمة أصبحت لصيقة بالحداثة حتى أصبحت
مرادفة لها . والغموض تسلل الى الحداثة والتصق بها
لأن الحداثة كما قلت تختلف عن فكرة المحاكاة ، وفكرة
التمثيل Representation ومع نبذ فكرة المحاكاة كان

لا بد من تقي الذات في نفس الوقت وهنا لا بد أن استعمل
مصطلحين ألمانيين استعملهما دي مان وهما :
«Entrealisierung» فقدان التثيلية الواقعية ،
«Entpersonlichung» فقدان الاحساس بالذاتية . وفي
الواقع ان لغتي الألمانية ضعيفة ولعل ثمة من يستطيع أن يترجم
هذين المصطلحين أحسن مني ، فبودلير مثلا يحاول محاولة
مستتية لنفي الواقع ، ورامبو يستमित في محاولة التخلص من
الانا ، وتجبرني في هذه المناسبة عبارته الشهيرة - التي فات
على دي مان أن يستشهد بها وهي «J'est un Autre»
وترجمتها الحرفية هي : « أنا يكون شخصا آخر » فهو
يستعمل أولا ضمير الشخص الأول للكلام عن نفسه ، ثم بعد
ذلك يستعمل فعل الشخص الثالث يكون ليصف الأنا ، ومن
المعلوم أن الجملة في اللغة الفرنسية وكذلك في اللغتين الانجليزية
والألمانية لا تكتمل بدون الفعل ، فأنا لا أستطيع أن أقول
كما أفعل في العربية أنا شخص آخر ، وانما ينبغي أن أقول
أنا أكون شخصا آخر ، ورامبو قلب هذه الجملة وجعلها
«Je suis un autre» بدلا من « أنا يكون شخصا آخر »
أي تقي الذات . وهذا جعل بروس ت يأتي بعده - والكلام لي
وليس لدي مان - ويقول ان العمل الفني يشل الأنا الآخر .
وفقدان الذاتية مقرونا بفقدان الواقع هما اللذان يجعلان القارئ

يتهم الشعر الحديث بالغموض ذلك لأنه تعود عند التعامل مع نص ما أن يجد في هذا النص وصفا للواقع أو حديثا للذات أو عن الذات ، ولهذا فهو معذور عندما يقتقد ذلك ويتهم الشعر الحديث بالغموض خاصة وأنه في معظم الأحيان لا يجد إلا أصواتا دون أن يعثر على أى معنى ، ولهذا فأننا نستطيع أن نلخص نظرية الابداع عند الحدائين بأنها تركز على ثلاثة محاور هي :

١ - نبذ فكرة المحاكاة ، وفقدان التمثيل الواقعي
Loss of representation of reality Entrealisierung أو ال

٢ - انحاء الذات Loss of Self أو ال
Entpersonlichung

٣ - تعدد المعنى أو ما يعرف بال Pollysemy ، وهذا
يعنى ان هناك معنى أول ومعنى ثان ومعنى ثالث .. الخ .
وتعدد المعنى يعنى عدم وجود معنى واحد محدد ، وهذا يعنى
بالتالى عدم وجود أى معنى ، وهذا كله يمكن أن يلخص
باختفاء الرمز كهوية «Identity» لها معنى واحد . أى أن
الشعر قد أصبح مجازا ، وعلى وجه التحديد مجازا مرسلًا
بحيث يؤدي كل مجاز الى مجاز آخر .. وهكذا ، وهو
ما يسميه دي مان في مكان آخر :

The Endless methaphorical supplementarity

وهو بما يمكن أن يترجم بالاحلال الاستعارى اللامتناهى •

بعد ذلك يمكن أن نعود الى المقارنة التى عقدها دى مان بين مالارميه وبودلير ، وهو بادىء ذى بدء يؤكد حداثية نص مالارميه وهو تأييد للشاعر فرلين على مقبرته وهو نص يبدأ بهذا المقطع :
Le noir roc que la bise la roule

قفى هذه السونيتة نجد أن أول مقطع فيها يتحدث عن الصخرة السوداء ، أى يتحدث عن شىء موجود فى الواقع ، فهل الصخرة السوداء تعنى الصخرة الموجودة فى الواقع أم هى استعارة لشيء آخر ؟ ثم يتحدث المقطع عن ربح الشمال التى تحركها ، فهل تستطيع ربح الشمال فعلا أن تحركها مع أن الأيدى التقية التى تقف أمام المقبرة لا تستطيع أن توقف هذه الحركة وهو ما يتضح من المقطع الثانى للسونيتة :

Ne s' Arretera ni sous de pieuse mains

واذا اعتبرنا هذا الشعر تمثيلا أو محاكاة لانه يشير الى أشياء موجودة فى الواقع فانه سيبحث على السخرية ، اذ ما هى هذه الصخرة السوداء التى تحركها ربح الشمال ولا تستطيع الأيدى التقية أن توقف حركتها ؟ اذن فعلينا اذا أردنا أن نفهم النص ونصل الى سره الابداعى أن نرتحل من عالم الواقع وما يمكن أن يمثله الى عالم المجاز وهذا ما يفعله دى مان

حين يتوصل الى معنى ما ثم ما يلبث ان يتركه ليتوصل الى معنى آخر وهكذا دواليك حتى يتوصل الى اثبات تعدد المعنى فى نص ما لارميه ، ولكنه حين يفعل ذلك يثبت فى نفس الوقت ان النص لم يبرأ من اشارات تشيلية أو اشارات للواقع تجعله أقل حداثة من بعض نصوص بودلير ، وعندما يصل الى هذه النتيجة يبادر فوراً ويقرر أن الحداثة لا يمكن أن تكون كورونولوجية أو تاريخية ، وان سمات الحداثة قد تتمثل فى معنى قديم أكثر مما تتشثل فى نص معاصر . ونحن يمكننا أن نلخص فلسفة دى مان فى كلمة واحدة هى اللاتاريخية وهو يقرر فى غير مكان (٧) ان الانسان لا يعيش فى التاريخ وانما فى الهاوية The abyss وهى فلسفة نرفضها بالطبع ، وقد رفضها فعلا العديد من نقاد ما بعد الحداثة ، وخاصة النقاد الاثويون Feminist critics . ولا أريد أن أخوض فيما قاله هؤلاء فلماذا حديث آخر ، ولكننى اکتفى بأن اقرر انهن استطعن بكل قوة وثقة أن ينقضن العديد من أفكار البنيويين ، وديريدا ولاكان وخاصة تلك التى تتعلق بالمضمون ، وبالذات المضمون كأثى .

على اننا نجد تنظيراً آخر للابداع الحداثى لا يختلف كثيراً فى رأى عن تنظير دى مان عند هيليس ميلر (J. Hillis Miller) وقد سبق أن استعرضت آراءه عن

الابداع التي جاءت في كتابه The Lilnguistic moment

في مقال نشر بجريدة الرياض العدد الصادر في ١٧ سبتمبر ١٩٨٧ م .
وميلر كان أستاذا وزميلا لدى مان في جامعة ييل . أى انه ينتمى
الى مدرسة ييل النقضية ، ولا بأس من أن أشير هنا الى آرائه ،
وميلر يذهب الى ان العمل الابداعي مرآة ومصباح وابداع
في نفس الوقت ، انه أولا مرآة لانه ينطلق من لغة اشارية
Referential ، وهو ثانيا اضاءة أو كشف أو رؤية ، لأنه
فعل عقلي يستهدف الكشف عن الأشياء من خلال الكلمات
وبالكلمات نفسها ، وهذا ما يجعل العمل الابداعي مختلفا
عن أى عمل كتابي آخر فالتاريخ مثلا - وهذا رأى دى مان
وليس ميلر (٨) لا يعدو أن يكون كتابة محضة ، ان المؤرخ لا يقوم
بأى فعل ولا يسهم في صنع الأحداث ، انه يكتب فقط ، بينما
المبدع يفعل ويبدع في نفس الوقت ، وفي هذا تكمن مأساته
لأنه كبمدع يتعين عليه أن يتجاوز التاريخ ، أى يأتي بشيء لم
يكتب من قبل ، أى شيء لا تاريخ له ، ولكن عملية الفعل
أو الابداع أو حتى الحداثة ما تلبث كلها ان تنمحى بسجود
الكتابة ، لأن ما كتب سيصبح حينئذ جزءا من التاريخ ولا يصبح
حديثا أو راهنا ، ولهذا فان المبدع الحقيقي هو الذى يستमित
تحت كل الظروف لكي يكون حديثا ، وهذا ما جعل شاعرا
كرامبو يصرخ قائلا :

«Il Faut Etre Absolument Moderne»

وهو مقطع أعترف بعجزى عن ترجمته لأن تركيبه النحوى
أو سنتجمايته لا يوجد لها مقابل فى لغتنا العربية ، ولكن معناه
هو ما رددته قبل قليل ، وهو إن على المرء أن يستमित. تكى
يكون حديثا . ولكن هل يمكن أن تتحقق هذه الحداثة فى
ظل التاريخ أو فى ظل هذه المعادلة : التاريخ يمحو والحداثة
تكتب ، ثم يعود التاريخ ويمحو ما كتب ، ثم تعود الحداثة
لتبدع وتكتب وعندئذ يكون التاريخ لها بالمرصاد وهكذا
دواليك فى حلقة لا متناهية ، بكلمات أخرى إن الحديث
أو الابداعى هو الذى لم يؤرخ بعد ، ولكنه بمجرد أن يكتب
يفقد حدائته ويدخل فى أسر التاريخ ولا يصبح حديثا ، وهذا
ما جعل مبدعا فرنسيا آخر هو انطونان ارتو (Artaud)
يصرخ قائلا « إن حياة الشعر المكتوب ليست الا مجرد لحظة ،
وبعدها لا بد أن ينسحق » لأنه بعد هذه اللحظة سيدخل نجحت
طائلة التاريخ . وهذه اللحظة هى التى يسيها ميلر باللحظة
اللغوية أو الابداعية ، وهى اللحظة التى لانستطيع عندها أن نقرر
ما اذا كان الشعر مرآة أو مصباحا ، وهى اللحظة التى يتحول فيها
المعنى الى لا معنى أو معنى لم تعرفه المجامع من قبل . وبذلك
يهرب من أسر التاريخ فى لحظة واحدة فقط ولا غير ، ولكن هل
هذا ممكن ؟ هذا ما حاولت أن أجيب عليه فى مقالاتى التى
نشرت فى صحيفتى الشرق الأوسط والرياض تحت عنوان .
الابداع .. وهم أم حقيقة ؟

1. Izreetan Todorov.
Theories du Synbole
Edition du Seuil, Paris 1977
2. Paul de Man
Blindness and Insight
Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism
second Edition
University of Minnesota Press 1983
3. See the article of Fredric Jameson,
published in :
James Joyce and Modern Literature.
Edited by : W.J. McCormack and Alistair Sstead.
Routledge and Kegan Paul. 1982.
4. See the book of De Man listed above.
5. Eric Auerbach
Mimesis ; La Representation de la realite dans la litterature
occidentale.
Traduit de l'Aallemano par cornelius heim gallimaro, 1968.
6. W.H. AUDEN
The Dyer's Hand and Other Essays
Faber and Faber, 1948.
7. Paul de Man.
Allegories of Reading.
Yale University Press, 1979.
- 8 See Blindness and Insight,
By De Man listed above.

اللحظة اللغوية . . اللحظة الابداعية

و « اللحظة اللغوية » (١) هو عنوان كتاب للناقد الأمريكي هيليس ميلر J. Hills Miller ويقدم فيه نظرية جديدة - وقديمة في نفس الوقت - عن الشعر من خلال دراسة لشاعر حديث هو والاس ستيفنز Stevens وشعراء قداماء ، مثل شيلي وبراوننج وبيتس وآخرين غيرهم . وهى نظرية تعرف الشعر أولا بأنه محاكاة ، وبالطبع لا جديد فى ذلك ، لأن المحاكاة نظرية أرسطية طال عليها الأمد ، ولو أنها مازالت تنبض بالحياة ، ذلك لأنه لا شىء ينشأ من فراغ ، لأننا لا نستطيع ان نأتى بشىء من خارج العالم الذى نعيش فيه ، أو الطبيعة التى تحيط بنا ، لا نستطيع مثلا أن نأتى بلون غير موجود فيها ، أو صوت لا يتردد فى أجوائها ، ولهذا ذهب النقاد - وهذا

رأى وليس رأى ملر - وخاصة الواقعيين منهم الى أن
 الشعر - والأدب بوجه عام - ليس الا مرآة موضوعة أمام
 الطبيعة Held up to nature كما يقول جويس في رواية
 « يوليسيس » ، أو مرآة متحركة كما يقول ستاندال على أن
 هذه المرآة ليست مرآة حقيقية ، لأنها لا تعكس الواقع انعكاسا
 حقيقيا ، وواحد من النقاد الواقعيين وهو ماشيرى
 Machery (٢) يقرر ان هذه المرآة ليست موضوعة
 مباشرة أمام الواقع ، وانما موضوعة بزاوية مائلة عنه بحيث
 لا تعكسه انعكاسا مباشرا وميكانيكيا . انها بكلمات أخرى
 مرآة مهشمة تعكس الصور بطريقة مجزأة ، وهى تصور
 الواقع حتى حين لا تعكسه ، وذلك فى أجزاء النص التى لا تقول
 شيئا ، وبريشت هو كاتب يمكن أن نسلكه فى عداد الواقعيين ،
 يقرر (٣) : « اذا كان الفن يعكس الحياة ، فانه يحقق ذلك بمرايا
 خاصة » . على ان فكرة الشعر كمرآة فكرة ضاربة فى القدم
 وموغلة فى التاريخ ، ولعل أول من نادى بها - على لسان
 سقراط - أفلاطون فى جمهوريته حيث يقرر أن وسيلة الفنان
 لوصف الطبيعة لا تعدر أن تكون مجرد وضع مرآة أمام الطبيعة
 وتحريكها من زاوية الى أخرى ، وعندئذ تبدو لنا من خلالها كل
 ما تحتويه الطبيعة من نجوم وكواكب وحيوانات ... الخ .
 هذا وقد أفرد الأميريكى ابرامز Abrams فصلا فى كتابه
 « المرأة والمصباح » (٤) عن الشعر كمرآة ، ويستعرض فيه بعض

آراء النقاد في العصر الروماني والعصور الوسطى عن هذا
التصور ، فليوناردو مثلاً يقرر : « ما هو الفن ؟ أليس هو مجرد
الامساك بمرآة ، ووضعها أمام الأصل ؟ » • والناقد الانجليزي
بن جونسون يقول عن شكسبير « انه يضع أمام القارئ
مرآة صادقة للأخلاق والحياة » ، وقبل هذين الناقلين نجد ناقداً
هيلينياً هو سيمونيس يقرر أن : « الرسم شعر صامت ، والشعر
صورة ناطقة » • وفكرة المرأة ليست بعيدة عن فكرة المحاكاة
الأرسطية : ولو أنها لا تعكس الأشياء انعكاساً صادقاً فالأجسام
ذات الأبعاد الثلاثة تتحول الى بعدين ، واليمين ينقلب يساراً
أو بالعكس ونعود الى نظرية مر عن الشعر ، فهو بعد أن
يتحدث عن الشعر كسحاكاة ، يعرفه ثانياً بأنه كشف أو رؤية
Revelation • أي أن الشعر مرآة ومصباح في نفس
الوقت • وتعريف الشعر كرؤية ليس جديداً هو الآخر ، اذ انه
يعود الى أرسطو في كتابه البويطيقا حيث يعرف الشعر بأنه
كشف Aletheia ووفقاً لفكرة الكشف - كما يحددها
مر - فان الشعر فعل عقلي يستهدف الكشف عن الأشياء من
خلال الكلمات وبالكلمات نفسها • والكشف عن الشيء
أو الحقيقة أو الكون وكلها تقع تحت مسمى اللوجو Logo
يعني في نفس الوقت الغاء ومحوه كشيء خفي أو مخبوء ،
وبذلك يتلاشى ويصبح كأن لم يكن ، وعندئذ لا يبقى الا الشعر •

وهذا يقودنا الى تعريف ملر الثالث للشعر وهو انه ابداع .
Creation ابداع يقضى أيضا على الشئ أو على اللوجو
كما هو ، ويحيله الى ميتافور أو مجاز ، آى الى شعر . ووفقا
لهذا التعريف - أى الابداع - فانه لا يوجد آى شئ خارج
النص الشعرى . وبذلك يصبح الشعر غاية فى حد ذاته وانه
اذا كانت ثمة من معنى فانه يحقق وجوده لغويا ، وعلى وجه
التحديد من خلال الحركة الداخلية للغة ، أو بكلمات أخرى
من خلال العلاقة القائمة بين الكلمات داخل النص الشعرى .
وحيث تصبح الكلمات ذاتها هى موضوع الخطاب .
Discourse ، واللغة مع ذلك اشارية Referential

أى تشير الى شئ ما ، فلو كان الشعر يتحدث عن البحر
فلا بد أن يكون هناك بحر حقيقى ، على أن كلمة البحر عندما
تدخل فى علاقة متبادلة داخل النص مع الكلمات الأخرى تنسجى
وتتلاشى ولا يصبح ثمة بحر حقيقى ، وبذلك يتلاشى فى نفس
الوقت المرجع الاشارى ، ووفقا لهذا التعريف الثالث للشعر ،
أى الابداع : فان الواقع والمجاز (الميتافور) يتبادلان موقعهما
فى حركة دؤوب لا تتوقف البتة ، بحيث لا نستطيع فى النهاية
أن نحدد أيهما الميتافور وأيها الواقع . وأرسطو - كما يقول
ملر - يصف الميتافور بأنه الأداة الأساسية للشعر ، وهو
عندما يقرر ذلك يضيف قائلا « ان أعظم شئ على الإطلاق هو
القدرة على خلق الميتافور » .

وتأسيسا على ما سبق فإن لغة الشعر تتحدد من خلال تبادل المواقع بين اللغة وبين الواقع ، وبين اللغة كوصف للواقع وبين اللغة كوصف للوعي ، بحيث أن اللغتين تتبادلان موقعهما باستمرار ، أى أن كلمة واحدة تصف الاثنين - اللغة والواقع - أو تصف عدة مسميات فى نفس الوقت ، ويضرب ملر على ذلك مثلا كلمة Air ، فهى تعنى الهواء والسلوك والنعمة فى نفس الوقت ، ونتيجة لحركة اللغة الدؤوب فإن المعنى يظل متأرجحا غير محدد مما يصبح النص معه معضلا يستعصى على الفهم والاستيعاب .

وعندئذ يتحقق ميلاد اللحظة اللغوية أو اللحظة الابداعية وهى اللحظة التى لا نستطيع عندها أن نحدد ما اذا كان الشعر مرآة أو مصباحا أو ابداعا ، أو بكلمات أخرى هى اللحظة التى يتحول فيها المعنى الى لا معنى . وما سبق هو تلخيص لنظرية ملر عن الشعر . ومن الواضح انه ينطلق فى نظريته هذه من تيارين ، أولهما تيار البنيوية الذى يذهب الى أن العلاقة بين الكلمات داخل النص لا تمت من قريب أو بعيد الى العلاقة بين نفس الكلمات خارج النص ، وثانيهما تيار النقض Deconstruction الذى يذهب الى أن أى نص لابد أن ينقض نفسه بحيث لا يصبح لهذا النص فى النهاية أى معنى ، أو على أحسن الفروض يظل المعنى متأرجحا ومؤجلا الى غير

حين • على أن نظرية ملر تبدو لي فضفاضة لأنها يمكن أن تنطبق أيضا على النثر - رواية أو قصة - مثلما تنطبق على الشعر ، فلو قلنا أن الشعر مجاز أو ميتافور ، فانا نستطيع أن نقرر بسهولة ان الرواية والقصة وكل أنواع الخطاب حتى ما كان منها معرّفاً أو ابستمولوجيا ليست الا ميتافورا • ونيشيه يقرر أن كل المفاهيم والتصورات لا تعدو أيضا أن تكون ميتافورا ، أى اننا باختصار نعيش في عالم من الميتافور ، ولهذا فلا يمكن أن نقصر الميتافور على الشعر •

وإذا نحينا نظرية ملر جانبا ، فستبقى أمامنا - على الأقل - نظريتان عن الشعر بوجه خاص والأجناس الأدبية بوجه عام ، أولاهما نظرية ياكوبسون الشهيرة ، وهى ان الشعر أو « اللغة الشعرية » تنهض على نقل مبدأ التوافق أو التقابل من محور الاختيار الى محور التضام ، وما يقصده ياكوبسون بذلك اننا اذا وضعنا مجموعة من الكلمات المترادفة أو المتضادة على محور رأسى أو خط رأسى فان اللغة الشعرية تتكون عندما نختار احدى هذه الكلمات ونضعها على المحور الأفقى أو المقطع الشعرى بحيث تأتلف أو تختلف مع الكلمات المجاوزة لها على نفس المقطع أو المحور الأفقى ، وهذه النظرية لا تختلف فى كثير أو قليل عن فكرة الجنس والطباق العربية على أن هذه النظرية كما يقول كلر Culler (٥) تنطبق أيضا على النثر وقد

طبقتها فعلا على نص ثرى لياكوبسون نفسه • وثانى النظريتين الشهيرتين عن الشعر هى نظرية جويس التى عبر عنها فى الحوار بين استيفن ديدالوس ولنش LYNCH فى رواية « صورة الفنان فى شبابه » ، حيث يقرر ديدالوس أن الشكل الشعرى يتحقق من خلال تعبير الفنان عن ذاته ، والشكل الملحمى يتحقق من خلال تصوير الذات عن طريق علاقتها بنفسها وبالآخرين ، أما الشكل الدرامى فهو التعبير عن الذات من خلال الآخرين حيث تختفى الذات أو المؤلف تماما •

ولكن لنش فى حوار مع ديدالوس يرفض هذه النظرية ولا يسلم بها • أى أن جويس يقدم لنا نظرية فى الأجناس الأدبية ويرفضها فى نفس الوقت دون أن يحسم الموقف • وهو نفس ما فعله حين طرح قضية الفن للفن والفن للحياة فى رواية « يوليسيس » فى الفصل المعروف باسم Scylla and Charybris والذي تدور أحداثه فى المكتبة الوطنية فى دبلن ، حيث يدور النقاش بين ستيفن ديدالوس (بطل رواية صورة الفنان فى شبابه والبطل الثانى لرواية يوليسيس) وبين آخرين عن مسرحية هاملت لشكسبير • وفى بداية هذا الحوار يتبنى ديدالوس نظرية الفن للحياة ، بينما يتبنى الآخرون نظرية الفن للفن ويستمر هذا الجدل دون أن يحسمه جويس غير أن أحد الحاضرين يقرر أن الأدب هو كل ذلك أى انه الفن للفن والفن للحياة معا

في نفس الوقت ، أو على حد تعبير جويس وربما تكمن الحقيقة كلها في هذه المقولة « it is all in all » •

هذا ولياكوبسون نظرية مقارنة لنظرية جويس في الشكل الشعري والشكل الملحمي أو الجنس الغنائي والجنس الملحمي^(١) فهو يقرر أن الأنا أو ضمير الشخص الأول في الزمن الحاضر أو المضارع هو الذي يتحكم في الشكل الشعري أو بكلمات أخرى أن الشعر يعبر عن الأنا أو الذات في اللحظة الراهنة ، بينما يعبر الشكل الملحمي عن ضمير الشخص الثالث في الزمن الماضي أي « كان ... » •

ومهما يكن فانه يبدو لي أننا لم نصل بعد الى نظرية محددة للشعر تقتصر عليه ولا تعدوه الى الأجناس الأخرى : والى أن يتحقق لنا ذلك سنظل نردد أن الشعر هو الشعر ، أي انه في نهاية المطاف عن الشعر نفسه ، أي انه النظرية والتطبيق في نفس الوقت ، أو كما قال الشاعر الأميركي والاس ستيفنز :

الشعر هو صرخة وجدانه

انه جزء من الكون ، ولكن ليس عنه •

1. Miller J. Hillis
The Linguistic Moment
Princeton University Press, 1985.
2. Eagleton, Terry
Marxism and Literary Criticism.
Methuen and Co. Ltd. London 1976.
3. Abrams, M.H.
The Mirror and the Lamb.
Oxford University Press, 1953.
4. IBID.
5. Culler, Jonathan.
Structuralist Poetics.
Routledge and Kenan Paul, London, 1975.
6. Todorov, T.
Theories Du Symbole
Editions Du Seuil, Paris, 1977.

تعددية الواقع !

لعل « السوفسطائيين » وفي مقدمتهم جورجياس هم أول من قالوا بتعددية الواقع وان الواقع أو الحقيقة تتغير بتغير اللغة ، أو على وجه التحديد بتغير الأسلوب ، وهذا يعنى أنه ليس ثمة أى حقيقة ، وكلنا يعرف أن أفلاطون تصدى للسوفسطائيين وفند دعواهم ، واستطاع أن يفرض نظريته في أن مهمة الأدب هي وصف المثل الأعلى ردحا طويلا من الزمن استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وقد عاشت هذه النظرية جنبا الى جنب مع نظرية أرسطو الشهيرة والتي تقول بان وظيفة الأدب هي المحاكاة الى أن جاء كل من بروسست وجويس واستطاعا أن يقضيا على مفهوم المحاكاة ، اذ نجد أن بروسست يقول في كتابه « الرد على سانت بيف » أن وظيفة الرواية ليست فحباكاة

المجتمع واسا الرواية هي « أنا الآخر » أو « أنا هو
شخص آخر » J'est un autre •

أما جويس فقد كتب رواية يوليس التي أظهر فيها أن اللغة
هي الحقيقة أو الواقع وتبعا لذلك فإن الواقع يتغير بتغير اللغة ،
وعلى سبيل المثال فإن الواقع في الحلقة الخاصة بنوزيكا
(Nausica) • وهو واقع رومانسي يختلف عن الواقع في
الحلقة الخاصة بينيلوبي (Penelope) الذي يعتبر واقعا
حسبا ، كما أن هذين الواقعين يختلفان عن الواقع في الحلقة
الخاصة بالسيكلوب إذ أن هذا الواقع واقع محدود أحادي
البصر يثل النظرة الوطنية المتعصبة ولعل القارئ يلاحظ وجه
الشبه بين رؤية جويس وفلسفة جورجياس ، وبعد ذلك جاء
الكاتب الأمريكي فولكنر وقدم في رواية «As I Lay Dying»
عدة رؤى للواقع تختلف كل رؤية منها اختلافا كبيرا عن الأخرى
فثمة واقع (فاردمان) وهو واقع الطفل المحدود وثمة واقع
(كاش) وهو الانسان العلى المجرد من كل خيال أو أحلام ،
وثمة واقع الفتاة (ديو دل) وهو واقع محدود وبريء ما يلبث
أن يصطدم بواقع آخر قاس ورهيب ، وأخيرا هنالك واقع
(دارل) وهو واقع ما يلبث أن يتفجر ويتبدد •

وبعد ذلك جاء جارثيا ماركيز وقدم في روايته « مائة عام
من العزلة » غير واقع فهناك أولا الواقع الحكومي أو الواقع

الرسمى الذى ينبج عبر أجهزة الاعلام فى اقناع الناس بأن
مذبحة الموز لم تحدث اطلاقا وانه ليس هناك شخص اسمه
(اورليانو) - بطل الرواية - وهناك أيضا الواقع المكتوب
الأخرس الذى يقرأه بطل آخر من أبطال الرواية فى الأنسيكلوبيديا
وكتب التاريخ • وأخيرا هناك الواقع الذى يكتبه ملكيادس وهو
الرواية ذاتها ، والواقع يختلط بالقاتازيا اختلاطا وثيقا بحيث
يستحيل التمييز بينهما •

ومن الواضح أن جارثيا ماركيز تأثر الى حد كبير بفولكنر
الذى تأثر بدوره بجويس ، ولكن ماركيز لم يكن مقلدا بل
أضاف الى انجازات فولكنر وكان له ابداعه الخاص والأصيل .
كما تأثر بفولكنر أدينا الكبير نجيب محفوظ فى رواية « يوم
قتل الزعيم » ذلك لأن معمارها الروائى نسخة طبق الأصل من
رواية فولكنر « As I Lay Dying » هذا بالرغم من أن نجيب
محفوظ سبق أن قال عن فولكنر أنه معقد أكثر من اللازم
« راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر » اعداد جمال الغيطانى
وسأبحث هذا الموضوع فى مقال لاحق •

(*) جريدة الشرق الأوسط - العدد ٦٧٤ ٢ - ١٥ رجب ١٤٠٦ هـ

الموافق ١٩٨٦/٣/٢٥ م •

فولكنر . . ونجيب محفوظ

قلت في مقال سابق اننى اكاد أجد رواية نجيب محفوظ ،
يوم قتل الزعيم نسخة طبق الأصل من رواية ويليام فولكنر
«As I Lay Dying» التى نشرت فى عام ١٩٣٠ - فالعنوان يكاد
يكون واحدا ، والوفاة أو الاغتيال هما الحدث الأساسى الذى
يفجر العلاقات بين أبطال الرواية ، كما أن المعمار الروائى فى
الروائين واحد وهو يعتمد على عدة رؤى مختلفة للواقع ، فهى
رواية فولكنر نجد غير رؤية للواقع •

وفى رواية نجيب محفوظ نجد ثلاث رؤى للواقع ، وبالطبع
تختلف كل رؤية عن الأخرى اختلافا كبيرا مما يجعلنا نقول ان
هناك أكثر من واقع •

وقد كتبت في مقال سابق عن تعدد الواقع في رواية فولكنر،
اما في رواية نجيب محفوظ فهناك الواقع الذي يراه محتشمي
زايد وهو امتداد لواقع قديم في طريقه الى الزوال ، واقع مصر
القديمة التي كانت تعيش تحت الاحتلال ، أى ما قبل عام ١٩٥٢ ،
وهناك الواقع الذي يراه كل من علوان محتشمي زايد ورندة
سليمان مبارك ، ولأول وهلة يبدو هذان الواقعان متشابهين ، فهذان
الواقعان هما واقع مصر في السبعينات أى في فترة الانفتاح ،
وهو واقع لا حياة فيه الا لأصحاب الثراء والنفوذ ، مما جعل
البطلين رندة وعلوان يعيشان في نفق مسدود لا نهاية له ، انه
الواقع السجين وهو واقع يذكرنا بالواقع الذي تصوره روايات
كافكا حيث لا أمل ولا نجاة ، وكما قلت فان واقعي رندة وعلوان
يكادان يكونان متشابهين ولكنهما يختلفان من حيث ان احدهما
هو الواقع من خلال رؤية رجل والثاني هو الواقع من خلال
رؤية امرأة . ولهذا فثمة اختلاف جوهري بينهما لأن المرأة في
مجتمع كالمجتمع المصري ما تزال تابعة للرجل لا تستطيع أن
تقيم واقعا مستقلا عنه . ولهذا نجد أن مقاومة رندة تنهار
وتضطر الى الزواج من مديرها أنور علام ، بينما يقاوم علوان
محاولات « جلستان » للزواج منه حتى النهاية ، وبجانب واقع
محتشمي وعلوان ورندة هناك « واقع » والدى علوان فواز
وهنا وهو واقع لا صوت له ، أى انه واقع غير موجود ، ان

الاثنين عبارة عن ترس آلة يعملان خمس وعشرين ساعة في الأربع وعشرين ساعة ، انهما غير موجودين ، وواقعهما يشبه واقع « كاش » و « جويل » في رواية فولكنر .

ولا يقتصر وجه الشبه بين روايتي محفوظ وفولكنر على ما سبق ذلك أن السرد في الروايتين واحد وهو يعتمد على المونولوج الداخلي ، ولكننا نجد أن أسلوب فولكنر يغلب عليه الرمز والايحاء بينما يميل أسلوب نجيب محفوظ في كثير من الأحيان الى التقريرية .

بقى أن أقول ان أبطال الروايتين هم الأبطال أنفسهم ، انهم اناس مسحوقون لا يتسرب الى حياتهم أى بصيص من النور أو الأمل ، انهم اناس يعيشون في سجن مؤبد .

ورغم ما في رواية نجيب محفوظ من تقليد واضح لرواية فولكنر ، الا اننى لا أستطيع أن أنكر انها عمل أدبى رائع ينبض بالدماء الحارة ، فنجيب محفوظ حتى عندما يقلد لنا عملا يبدو جديدا كأنه إعادة خلق للعمل المقلد وذلك لأنه عندما يستعير أشكالا روائية أوروبية يقدم لنا في رواياته واقعا مصرية محضا كما سبق أن فعل في ثلاثيته حيث استعار جنسا روائيا يعرف بالرواية - النهر - أو كما يسميها هو « رواية الأجيال » اشتهر به في فرنسا بالذات الروائى مارتن دى جارد «De Gard»

الأمر الذى لاحظته غير ناقد فرنسى عندما كتبوا عن الثلاثية التى ترجمت فى هذا العام الى الفرنسية وكأنهم يقولون « بضاعتنا ردت إلينا » وهى عبارة قالها الصاحب بن عباد عندما قرأ كتاب « العقد الفريد » لابن عبد ربه الأندلسى ، ولكن النقاد الفرنسيين رغم ذلك أبدوا إعجابهم بهذا العمل الروائى لأنهم وجدوا فيه تصويرا صادقا وحيا لواقع مصر بعد ثورة ١٩١٩ ، مما يجعلنى اكرر بأن نجيب محفوظ مقلد ومبدع فى الوقت نفسه ولا عجب فى ذلك فهو نفسه يقول « ان الانسان فيه قدر من الأصالة مهما حاول التقليد » راجع كتاب نجيب محفوظ يتذكر اعداد جمال الغيطانى ، ولكن هل يعنى هذا كله انه ليس لدينا ابداع عربى ؟ وهو سؤال يجيب عنه نجيب محفوظ نفسه بقوله فى الكتاب الآنف الذكر « وما أرجوه حقيقة من الجيل الذى يلينا والذى قد يصل بنا الى العالمية أن يكون أكثر إخلاصا لهذه النقطة ، الإخلاص للذات » لأنه لا يجب أن يكون الموضوع فقط محليا ، ولكن الشكل أيضا ، يوم أن نحقق هذا ، يمكن القول عندئذ اننا قدمنا أدبا عربيا ضحيحا الى العالم •

(*) جريدة الشرق الأوسط - العدد ٢٦٨١ - ٢٢ وجب ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦/٤/١ م •

الابداع .. وهم أم حقيقة ؟

كتبت في مقال سابق تحت عنوان « فولكنر .. ونجيب محفوظ » (نشر في صحيفة « الشرق الأوسط » العدد الصادر في ١٩٨٦/١/٤) اننى اكاد أجدر رواية نجيب محفوظ « يوم قتل الزعيم » نسخة طبق الأصل من رواية « فولكنر » « As I Lay Dying » وهو عنوان يمكن أن يترجم بـ « وأنا ميتة » على اعتبار أن وقائع الرواية تدور حول جثمان امرأة أو حول حق كل انسان في أن يدفن عندما يموت ، وقد نشرت رواية فولكنر في عام ١٩٣٠ بينما نشرت رواية نجيب محفوظ قبل عام .

وقد قلت في مقالى الآنف الذكر ان وجه الشبه بين

الروائتين يكمن في أن معمارهما الروائي واحد ، وهو معمار يعتمد على عدة رؤى مختلفة للواقع ، ففي رواية فولكنر نجد أكثر من عشر رؤى للواقع بينما نجد في رواية نجيب محفوظ ثلاث رؤى للواقع ، ووجه الشبه لا يقتصر على المعمار وحده بل يستد الى العنوان كما يلاحظ القارئ ، ليس هذا فحسب بل أن حادث وفاة الأم في رواية فولكنر ومقتل الزعيم في رواية نجيب محفوظ هما الحدث الرئيسى الذى يفجر واقع البطل الرئيسى في كل من الروائتين ، والسرد أو القص في الروائتين واحد وهو يعتمد على المونولوج الداخلى .

وقد حرصت في المقال المار ذكره على أن أؤكد على أن تقليد نجيب محفوظ لفولكنر لا يقلل من شأنه أو يفض من قدره كروائى عربى نعتز به ونعتبر انتاجه جزءا أساسيا من تراثنا الأدبى الحديث ذلك لأن نجيب محفوظ عندما يستعير معمارا أو شكلا روائيا أجنبيا كما فعل في الرواية السابقة الذكر وكما فعل في الثلاثية حيث استعار المعمار الروائى الذى يعرف بالرواية - النهر - فانه يكتب عن واقع مصرى محض ، فالشكل قد يكون أجنبيا ولكن الواقع دائما مصرى .

ولم أكن أحسب عندما كتبت مقالى هذا اننى سأواجه بشيء من العتب بل وبعض اللوم من بعض أصدقائى ومن بعض المعجبين بنجيب محفوظ - مع اننى يعلم الله من أشد

المعجيين به - ذلك لأن التقليد لا يضير نجيب محفوظ - كما سبق القول - وهي حقيقة تجرنا غصبا الى التساؤل - كما يوحى بذلك عنوان هذا المقال - عما اذا كان هناك شيء اسمه « ابداع » وان الحقيقة هي اننا جميعا - أردنا ذلك أم لم نرد - مجرد مقلدين *

ونجيب محفوظ نفسه ليس بدعا في تقليد فولكنر وفي تقليد روايته هذه بالذات وهي رواية «As I Lay Dying» ذلك لأن واحدا من أعظم أدباء العصر وهو جارثيا ماركيز قلده هذه الرواية تقاييدا يكاد يكون حرفيا في روايته «La bourasque» التي نشرت في عام ١٩٥٥ وترجمت الى الفرنسية تحت عنوان «Des Feuilles dans La bourasque» والترجمة الحرفية لهذا العنوان هو « أوراق في العاصفة » بينما الترجمة الصحيحة - اذا أردنا أن نأخذ موضوع الرواية في الحسبان - هي « ما تذرره الرياح » وكما قلت فقد قلده جارثيا ماركيز فولكنر تقاييدا يكاد يكون حرفيا ، وهو تقليد يبدأ بالمعمار الروائي الذي يكاد يكون واحدا في الروايتين وهو المعمار الذي سبق بان وصفته بأنه يعتمد على تعدد الرؤى للواقع اذ في رواية جارثيا ماركيز وكما هو الحال أيضا في رواية نجيب محفوظ وبالطبع في رواية فولكنر - ثلاث رؤى مغايرة للواقع *

هناك أولا : واقع الأب ، ثم واقع ابنته ايزابيل وأخيرا

واقع الحفيد وعمره احدى عشرة سنة وفولكنر لم يتدع فكرة تعدد الواقع ، كما لم يتدعها من قبله جويس في رواية يوليسيس اذ انا نجد صدى لها في فلسفة جورجياس الذى تولى كبر السنسطينين ، وكان معاصرا لسقراط وأفلاطون وقام بينه وبين هذين الفيلسوفين جدل عنيف مازالت آثاره باقية بين أيدينا حتى الآن ، وتقليد جارثيا لفولكنر لا يقتصر على المعمار الروائى ذلك لأنه استعار في الوقت نفسه - وهو ما لم يفعله نجيب محفوظ - الفكرة الرئيسية لرواية فولكنر وهو حق الميت في أن يدفن وواجب الآخرين في القيام بهذا الحق وأدائه .

ولكن هل نستطيع أن نقول ان جارثيا ماركيز مقلد وفولكنر مبدع ؟ في الوقت الذى نجد أن فكرة حق الدفن مستعارة من مسرحية « اتيجونى » لسوفوكليس حيث نجد أن اتيجونى تضحي بحياتها في سبيل أن تدفن أخاها الذى أمر الحاكم كريون - وهو في الوقت نفسه خالها - بعدم دفنه .

ومرة أخرى هل نستطيع أن نقول أن سوفوكليس مبدع في الوقت الذى نصت فيه معظم الأساطير والأديان على حق الميت في الدفن وواجب الآخرين في القيام به ، والقرآن الكريم يقص علينا حادثة أول دفن في التاريخ عندما قتل قابيل أخاه هابيل في هاتين الآيتين : « فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين . فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري

سواء أخيه قال ياويلتى اعجزت أن أكون مثل هذا الغراب
فأوارى سواء أخى فأصبح من النادمين » • (سورة المائدة) ،
ثم ان وقائع مسرحية اتيجونى ووقائع مسرحية أيها أوديب
وقائع معروفة تشكل عنصرا أساسيا من عناصر الميتولوجيا
الآغريقية وليس لسوفوكليس هنا الا فضل العرض ، والعرض
بالطبع غير الابداع والعرض كلمة دقيقة ، وسأتحدث عما أعنيه
بها فى مقال مستقل •

بعد ذلك أليس من حقنا أن نتساءل عما اذا كان الابداع
وهما أم حقيقة وهو ما سيكون موضوعا لمقالات لاحقة •

(*) جريدة الشرق الأوسط - ٥ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٩٨٦/١/١ م •

(٢)

كنت ومازلت من أشد المعجبين بالشاعر الفرنسى بودلير
وقد قرأت ديوانه « أزهار الشر » الذى ترجمه الى العربية
الدكتور ابراهيم ناجى ، فى وقت مبكر من حياتى ، ومن القصائد
التي أعجبتنى وأنا أسوقها هنا على سبيل المثال قصيدته
« سونيته » بعنوان « الجمال » ، وهى السونيته التي كرسها
لفن النحت ، وصور فيها التمثال كامرأة لها صدر ولها قلب ،
أو باختصار كزهرة شر :

أيها البشر : انى جميلة كحلم نحت من الصخر
وهذا صدرى الذى من أجله ضحى اناس كثيرون
انما صنع ، ليلهم شعراء الحب

الحب الأبدى الصامت صمت المأداة
انى أتربع على اللازورد كأبى الهول ذى الأسرار
وعندى قلب يجمع بين نضاعة الثلج وبياض البجعة
وانى لأكره كل حركة تعبث باستقامة الخطوط وانسجامها
وانى لا أعرف البكاء ولا أعرف الضحك
وان الشعراء أمام منصتى العالية
التي اتخذتها من أروع التماثيل وأشدّها كبرا
ليستنفدوا أيامهم فى دراسة مضنية.
لأن عندى - لأقن هؤلاء العشاق -
مرايا صافية تزيد كل شىء جمالا

هاته المرايا هى عيناى الواسعتان اللتان تشعان صفاء أبديا.

وقد ظلمت لزمن طويل أقف حائرا مشدوها ، كطفل يرى
القمر لأول مرة ، أمام هذه القصيدة وغيرها من قصائد بودلير،
واتساءل من أين أتى بودلير بهذه التشبيهات والمجازات الفريدة
من مثل « حلم نحت من الصخر » وهى جملة أصلها الفرنسى هو
Un reve de pierre ولم أجد جوابا لتساؤلى الا فى كلمة

« الابداع » •

وخلصت الى القول بأن بودلير شاعر مبدع حقا ، ثم قيض لى أن أدرس بودلير وشعره فى احدى جامعات فرنسا وكان أستاذ المادة ذكيا اذ عمد الى تدريسنا لنساذج شعرية لشعراء فرنسيين مغمورين ومعاصرين لبودلير واكتشفنا شيئا فشيئا أن شعر بودلير ما هو الا ترديد وتكرار لشعر هؤلاء الشعراء المغمورين ، وان تفاوتت الملكة الشعرية بينه وبينهم ، وهو تفاوت أدى الى خلود شعر بودلير وخمول الشعراء المعاصرين له .

ما أريد أن أقوله هنا ان المسألة مسألة تفاوت فى الملكة الشعرية وليس مسألة ابداع ، وبالطبع يقتضى هذا القول منا أن نعرف الملكة الشعرية تعريفا دقيقا ، وهو ما لايتسنى لى أن أفعله فى هذا المقال وسأعمد اليه فى مقال آخر . ويكفى أن أقول هنا أن بودلير مجرد ناقل ومقلد مما يذكرنا بقولة الناقد الألمانى الشهير « والتر بنجامين » بأن وراء كل عمل انسانى عظيم جريمة ، وما يعنيه بنجامين هو اننا لو أخذنا عملا انسانيا رائعا مثل قصيدة « الجمال » لبودلير لوجدنا ان وراءها جريمة هى السطو على أعمال الآخرين ، ونحن نجد ان أول بيت فى قصيدة بودلير :

أيها الفانون : انى جميلة كحلّم نحت من الصخر

ما هو الا ترديد لبيت قاله شاعر فرنسى مغمور اسمه Glatigny وهذا البيت هو :

أيها الأحياء : انى جميلة كحلم نحت من الصخر » *

وما فعله بودلير مجرد ابدال كلمة الأحياء بالفنانين
Mortels ، وكان بودلير ذكيا فى ذلك لأن معنى الفناء يقابل
معنى الخلود المتجسد فى النحت وهو موضوع قصيدة بودلير :
وهو ما لم يتنبه له الدكتور ابراهيم ناجى الذى ترجم
كلمة Mortels بالبشر ، وهى وأن كانت ترجمة صحيحة
لأن البشر هم القانون ، الا انها أضاعت فى النص العربى المقابلة
بين الفناء والخلود الواضحة فى النص الفرنسى *

وفى كثير من الأحيان نجد أن تغيير كلمة وابدالها بمرادف
لها له نفس المعنى يفقد القصيدة معناها وروعيتها وجملة « حلم
نحت من الصخر » أصبحت شهيرة فى الأدب الفرنسى وهى تنسب
دائما الى بودلير ، ولا تنسب الى الشاعر المغمور الذى قالها
أصلا ، وقد وجدت أن سيمون دى بوفوار قد اقتبستها دون أن
تنسبها الى أحد فى روايتها « الصور الجميلة »
Les Belles Images .

وهذه الظاهرة التى تتعلق بالتقليد لا تقتصر على الأدب
الفرنسى بل تكاد تكون عامة بالنسبة لجميع الآداب الأخرى
ومن هنا أدبنا العربى وبالذات شعرنا العربى ، فعنترة بن شداد
يقول :

ما أرانا نقول الا معادا

ومعارا من قولنا مكرورا

وهو يقول أيضا :

هل غادر الشعراء من متردم

ونحن نجد أن « امرأ القيس » يقول :

وقوفا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك اسى وتجمل

ويأتى بعده « طرفة » وينسب الى نفسه البيت بعد تغيير
كلمة « تحمل » بـ « تجلد » وهو تغيير أملته عليه القافية الدالية
التي تتكون منها معلقته التي مطلعها :

لخولة اطلال بيرقة ثمهد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وامرؤ القيس نفسه يدعو صاحبيه الى أن يبكي الديار كما
بكى ابن حزام ، والرواة لم يحفظوا لنا شيئا من شعر ابن حزام
ولولا ذكر امرئ القيس له لما عرفنا عنه شيئا ، ومن المؤكد
ان هناك شعراء عديدين مثله سبقوا امرأ القيس أو عاصروه ،

ولم يحفظ لنا الرواة شيئاً من شعرهم بحيث يبدو لنا الآن ان
امراً القيس هو أول شاعر عربي مع أن الحقيقة غير ذلك ،
أو بمعنى آخر ان امراً القيس ليس المبدع الأول في شعرنا العربي
اذ سبقه حتما شعراء عديدون رغم انه لم يصلنا شيء من
شعرهم ، وهو ما يقوله نقاد الغرب عن هوميروس صاحب أول
ملحمتين معروفتين في التراث الاغريقي ، فهم يؤكدون أن شعراء
عديدين قد سبقوه وان كان شعرهم قد انت عليه عوادي
الأيام ولم يبق منه شيء ، بل أن بعض النقاد يؤكد أن هوميروس
ليس المؤلف الوحيد للألياذة والأوديسا وانه قد اشترك في
تأليفها غير شاعر .

ونعود الى ظاهرة السطو فنجد أن صاحب الأغاني يحدثنا
عن مصالاة أبي نواس لمعاصريه ، والمصالاة هي أن يأخذ الشاعر
بيتا لغيره لفظا ومعنى ، وهو يروى من هذا القليل أن
الحسين بن الضحاك أنشد لأبي نواس هذا البيت :

كأنما نصب كأسه قمر

يكرع في بعض أنجم الفلك

وبعد أيام أتى أبو نواس الحسين بن الضحاك وأنشده
هذا البيت :

إذا عب فيها شارب القوم خلته
يقبل في داج من الليل كوكبا

فقال له الحسين بن الضحاك : هذه مصالاة فأجابته
أبو نواس .. « أتظن أن يروى لك في الخمر معنى جيد وأنا
حي » •

وإذا كان أبو نواس قد سرق جهارا نهارا بيتا لشاعر
مشهور ، ولم يعبأ بان يجابهه بذلك فلا بد انه سطا على الكثير
من شعراء عصره الى الحد الذي اخملهم وأنسى شعرهم ، أي أنه
في نهاية القول ليس الا مقلدا ولا نستطيع أن نقول عنه انه شاعر
مبدع ، وبالتالي لا نستطيع أن نقول أن هناك شيئا اسسه
الابداع •

(*) حريدة الشرق الاوسط ١٢ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ١٦/٩/١٩٨٦ م •

(٣)

اتتهيت في مقالين سابقين الى القول بانه ليس هناك شيء اسمه الابداع ، وان ما اصطلحنا على تسميته ليس الا تقليدا ، ان لم يكن سطوا كما ألمح الى ذلك واحد من أعظم نقاد القرن العشرين ، وهو الناقد الألماني « بنجامين » حين أطلق عبارته الشهيرة « خلف كل عمل انساني عظيم جريمة » ، وهو يعنى بذلك ان خلف كل عمل ابداعي جريمة •

وقد ضربت المثل على ذلك بالشاعر الفرنسي بودلير والشاعر العربي ، ولا أريد أن أقول الفارسي ، الحسن بن هانئ أو أبي نواس ، واذا كنت قد اعتبرت أشعارهم مجرد تقليد ، ولم اعتبرها سطوا كما فعل بنجامين فان هناك ناقدا أمريكيا أكاديميا معروفا يرى رأيا آخر غير ما ذهبت اليه وذهب اليه

بنجامين • وهذا الناقد هو البروفيسور هارولد بلوم أسناذ
الأدب الانجليزى فى واحدة من أعرق الجامعات الأمريكية التى
تدوس هذا الأدب وهى جامعة ييل •

وقبل أن أعرض لرأيه أود أن اسجل أنه رغم أنه أكاديمى
الا أنه لا يهتم بالإشارة فى كتبه الى أى مراجع ، فهو على طريقة
قنادنا العرب الأوائل فى العالم العربى كالعقاد وهىكل ، يقول أن
« فرويد » أو « لاكان » أو « فيكو » قال كذا وكذا ، ولكنه
لا يقول لنا فى أى كتاب - فضلا على أية صفحة - قالوا
ما قالوه ، وهو عيب من عيوب القادرين على التمام ، ذلك لأنه
يرهب كل من يريد أن يتابع البحث فى الموضوع الذى يشيره •

واذا تجاوزنا هذا العيب ، ولا بد أن تتجاوزوه لأنه
يقدم لنا رأيا جديرا بالتأمل والمناقشة بل القبول ، فهو أيضا
يتفق مع بنجامين وغيره من النقاد فى أنه ليس ثمة ابداع ••
ولكنه عوضا عن أن يقرر بأن الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا
أو سطوا ، يذهب الى أن أية قصيدة ليست الا اعادة كتابة
لقصيدة سبقتها ، وأن أى نص لا يمكن أن يكون قائما بذاته ،
ومنغلقا على نفسه ، ومستقلا عن أى نص آخر •

ان الشعر كلمات لا بد أن تشير الى كلمات أخرى ، وهذه
الكلمات الأخرى لا بد أن تشير الى كلمات آخر ، بحيث تصبح

في النهاية جزءا من اللغة الأدبية والتراث الشعري ، وهذا
يعنى - على حد قوله - أن أية قصيدة ما هي الا قصيدة
مكرورة ومشاعة ، وان أية قراءة - بالتالى - ما هي الا قراءة
مكرورة ومشاعة وان الشعر - كما سبق القول - ليس عملا
كتائيا « ابداعيا » ، وانما - كما مر القول - اعادة كتابة ،
وان أية قصيدة لا تعدو أن تكون تكرارا لقصيدة أخرى ،
أو نسخة من قصيدة أخرى ، وبالطبع فان كل شاعر يحاول
ما استطاع أن يتحرر من تأثير الشعراء السابقين له ، ويسعى
جهدا الا يكون نسخة مكرورة منهم • بل ان بلوم يقرر ان كل
شاعر يحاول أن يغتال أباه الشاعر ويزيحه عن طريقه حتى
يستطيع أن يخلق خواء تاريخيا يضع فيه شعره ، وهو ينطلق في
رأيه هذا من عقدة أوديب لفرويد •

فكما ان الابن يعيش قلقا مضطهدا في ظل أبيه ، وكما
تختنق الشجيرات الصغيرة في ظل شجرة البلوط الضخمة
السامقة ، فان الشاعر أيضا يعيش قلقا في ظل شاعر عظيم سبقه ،
وكما يحاول الابن أن يتخلص من نفوذ أبيه وهيئته ، فان الشاعر
يحاول التخلص من نفوذ وهيمنة الشعراء السابقين له ، وهذه
المحاولة تتسل في عدم قراءة القصائد السابقة قراءة صحيحة
أو تشويهها أو كبح بعض معانيها وذلك في سبيل أن يخلق جوا
أو فضاء رحبا تنفس فيه قصيدته ويكتب لها الحياة وهي محاولة

تنتهى فيما يبدو الى طريق مسدود كما تنتهى محاولة الاين فى التخلص من نفوذ الأب •

وهذا ما معناه - كما سبق القول - ان أية قصيدة لايسكن فى النهاية أن تكون الا اعادة لكتابة قصيدة أخرى ، وهى ظاهرة نجد تفسيراً لها عند بلوم نفسه فهو يقرر أن القصيدة أو النص الشعري ما هو الا صورة للنفس والنفس معا (بتحريك نون وفاء النفس الأخيرة) ، وهى تعنى فى هذا السياق الحياة نفسها ، والنفس بالطبع واحدة فى كل زمان ومكان •

ولهذا فان مضمون القصيدة لايمكن أن يتغير من جيل الى آخر ، ويبقى مجال التغير أو التنويع محصوراً فى العرض وحده ، وهذا يعود بنا الى ما سبق أن قررناه من ان أية قصيدة ما هى الا اعادة كتابة ، لقصيدة سبقتها ، وهذا معناه - فى نهاية المطاف - انه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالابداع •

مراجع :

Harold Bloom. The Anxiety of influence. London, 1965,
Poetry and Repression, Yale University Press.

New Haven and London 1976.

(★) جريدة الشرق الأوسط ١٩ محرم ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦/٩/٢٣ م •

(٤)

تحدثنا في مقال سابق عن نظرية هارولد بلوم في الشعر ،
وانه وفقا لهذه النظرية فان أية قصيدة ما هي الا اعادة كتابة
لقصيدة سبقتها ، الأمر الذي أفضى بنا الى القول بأنه ليس ثمة
ابداع ، وبلوم ينطلق في رأيه هذا من التركيز على مضمون
القصيدة دون أن يهتم ايما اهتمام بشكل القصيدة أو معمارها،
ولهذا فان ناقدًا مثل ايجلتون Eagleton ، يعتبره صاحب نظرية
جديدة يسميها بالروماتيكية الانسانية ، وهي نظرية تحاول
أن تقف ضد تيار المذاهب النقدية الحديثة وخاصة النقض
«Deconstruction» التي يحمل لواءها في الولايات المتحدة
زميلا بلوم في جامعة ييل «Yale» جيوفري هارتمان وهليس
مiller «Miller» .

ومادما قد عرضنا لوجهة نظر تعنى بالمضمون ، فإن استكمال البحث يقتضينا أن نعرض لنظرية تعنى بالشكل دون المضمون ، ونحاول أن نتعرف على رأيها فى الابداع ، والنظرية التى سأحاول التحدث عنها هى النظرية البنيوية ، والبنيوية ، مثلها فى ذلك مثل الألسنية ، تحاول أن تزد اللغة - وهو ما تفعله الألسنية ابتداء من سوسير - وكل نشاط انسانى آخر يتولد منها الى وحدة بنائية غير قابلة للتقسيم أو التجزئ ، ففى اللغة نجد أن الوحدة البنائية الأساسية هى الفونيم «Phoneme» قد ترجمها البعض الى كلمة « الصوتيم » والفونيم وحدة صوتية ليس لها معنى فى حد ذاتها ، وانما ينشأ المعنى ، فى أول مرحلة من مراحل تكوينه ، من اتحاد وحدتين صوتيتين أو أكثر ، وقد طبق الفيلسوف الأثروبولوجى الشهير « كلود ليفى شتراوس » هذا النموذج اللغوى على دراسة الميثولوجيا أو الأساطير الدينية عند بعض قبائل هنود أمريكا الجنوبية ، وقد اطلق على الوحدة البنائية الأساسية للميثولوجيا اسم الميتيم «Methymc» ، وقد خلص الى القول بأنه باستخدام عدد محدود من الميتيمات يمكن تأليف أو توليف عدد غير محدود من الميثولوجيا أو الأساطير +

وبالمثل نجد أن الناقد الفرنسى بارت «Barthes» يطبق النموذج اللغوى نفسه على دراسة القصة ، أو ال «Recit»

وكلمة الـ «Recit» ليس لها مقابل دقيق في اللغة العربية ،
أو حتى في اللغة الانجليزية ، وهي تترجم في هذه اللغة الى
كلمة «Story» وهي ترجمة غير دقيقة ، وقاموس المنهل يترجم
كلمة Recit الى اللغة العربية بكلمات : نأ ، حكاية ،
قصة ، رواية ، وصف ، سرد ، وعرض ... وهي كلها ترجمات
غير دقيقة ، وأغلب الظن أننا نجد المقابل الدقيق لكلمة «Recit»
في لغة أوروبية واحدة هي الروسية ، وهذا المقابل هو
كلمة «Recit» وهي لا تقابل كلمة «Fabula» في اللغتين
الانجليزية والفرنسية ، وقد اطلت الحديث عن كلمة «Recit»
ومقابلها الروسي كمدخل الى حديث سيأتى أوانه فيما بعد ،
عن المدرسة الشكلية الروسية وعلاقتها بما يسمى بالابداع وهي
مدرسة حمل لواءها في العشرينات من هذا القرن الناقد
الروسي شلوفسكى «Schlovsky» الذي توفي قبل عامين .

بعد هذا الاستطراد أعود الى ما انقطع من الحديث عن
بارت ، وهو يقرر - انطلاقا من النموذج اللغوى - ان الوحدة
البنائية للقصة هي الجملة ، وان أية قصة ما هي الا وليدة
لتوليف أو اتحاد رأسى أو هرمى لعدد محدود من الجمل من
خلال ثلاثة مستويات مختلفة هي المستوى الوظيفى والحديثى
والسردي ، من الطريف أن أذكر هنا - بصفة عابرة - ان نظرية
بارت في التوليف أو الاتحاد الرأسى في القصة هي تقيض

نظرية الناقد الشكلي والألسنى الروسى ياكوبسون «Jakobson»
فى التوليف والاختيار فى الشعر أو اللغة الشعرية ، فهو
يذهب الى أن الاختيار هنا هو من المحور الرأسى الى المحور
الأفقى ، وما يعنيه ياكوبسون بذلك هو اننا لو وضعنا عدة
مرادفات على محور رأسى فان اللغة الشعرية تكمن فى اختيارنا
لكلمة من هذا المحور ووضعها على المحور الأفقى (البيت
أو المقطع الشعرى) وبالطبع فان اختيار هذه الكلمة أو المرادف
يتوقف على ملاءمتها أو ملائمتها للكلمات أو المرادفات المجاورة
له فى المحور الأفقى (أو البيت) نفسه لفظا ومعنى ووزنا وقافية
وحسبى اننى قد أشرت اليها ، وربما يكون لذلك مجال آخر .
والمهم هنا ان أخلص مما سبق قوله الى اننا لو أخذنا
مجسوة محدودة من الوحدات البنائية الأساسية سواء فى
اللغة أم القصة أم الرواية أم الشعر وطبقنا عليها قانون
الاحتمالات الرياضى ، لكانت حصيلتنا آلاف اللغات والقصص
والرويات والحكايات والقصائد والسونيتات (السونية تتكون
من أربعة عشر بيتا) وهى مهمة قد لا يستطيع أن ينهض بها
كاتب واحد أو شاعر واحد فى حياته المحدودة . ولكن من
المؤكد أن أى حاسب آلى أو كمبيوتر يستطيع أن يؤديها يسر

وسهولة ، وهو رأى أنقله عن الروائى الايطالى المشهور
ايتالو كالفينو (Calvino) الذى توفى قبل عام وهو فى رأيه
هذا يعتمد على دراسات المدرسة الشكلية الروسية الحديثة
بريادة كولموجروف . Kolmogorov وهى غير المدرسة الشكلية
الروسية بريادة شلوفسكى التى سبق ان أشرنا اليها .
وكولموجروف يعتمد فى دراساته على قانون الاحتمالات الرياضى
وذخيرة أو تراث الانسانية من النصوص الشعرية فى تأليف
الآلاف من القصائد .

وثمة مدرسة فرنسية بنيوية لجأت (كما يقول كالفينو)
الى الأسلوب نفسه فى إنتاج الآلاف من القصائد ولكن بهدف
التحدى والسخرية ان لم يكن الجنون ، ورائد هذه المدرسة
هو أحد رفاق سارتر الذى تحول فيما بعد الى ناقد بنيوى وهو
المؤلف الفرنسى كينو «Quenau» وقد استعرض أعماله فى هذا
المجال فى كتابه « مائة ألف قصيدة » . وهى محاولة بدائية
أو إرهابية لما يمكن أن يقوم به الكمبيوتر من تأليف ملايين
القصائد .

وإذا كان الكمبيوتر وهو جهاز آلى ليس له روح ولا قلب

ولا احساس يستطيع أن يقوم بهذا العمل بكفاءة أكثر من الانسان
الذى له قلب وروح واحساس ، فمعنى هذا انه ليس هناك
أى ابداع ، وان عصر المؤلف « المبدع » قد ولى الى غير
رجعة ، وحل محله عصر الكمبيوتر ، وهو ما يقرره كالفينو دون
أن يأسف على ذلك أو يذرف عليه دموعه حرى أو باردة •

مراجع :

6/ Barthes Roland La Aventure Semiologique Edition Du
Seuil, Paris, 1985.

/Calvino, Italo. La Machine Litterature Edition Du Seuil,
Paris, 1984.

/Eagleton, Terry, Literary Theory, Basil Blackwell, Oxford,
1984.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٢٦ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ٢٠/١/١٩٨٦ م •

(٥)

تحدثت في مقالات سابقة عن الابداع ، وهل هو وهم أم حقيقة ... وقد حصرت حديثي في هذا الموضوع بالشعر ، ولم أعرض للرواية الا عرضا أو لمأما . واذا كان الشعر هو ديوان العرب كما يقال ، فان الرواية هي ديوان الحضارة الغربية ، وواحد من الروائيين في فرنسا وهو فيليب سولير «Sollers» يقول - وأنا أثقل ما قاله عن كلر «Culler» (١) ان الرواية هي « الوسيلة التي يعبر بها مجتمعنا عن نفسه ، أو هي الأرضية التي يحقق فيها المجتمع وجوده ، أو بمعنى آخر ان المجتمع لا يتصور نفسه الا من خلال الرواية ، ولهذا كله كانت الرواية مرعى خصباً للنقاد الحديثين - وخاصة البنيويين - يرعون فيه ويمرعون ،

ويحاولون أن يجدوا فيه مصداقا لنظرياتهم وافتراساتهم •
وبعد ان كان همهم الأول والأخير هو البحث عن نشأة
المعنى ، أو كيف يتكون المعنى ، أصبح همهم الراهن وهاجسهم
المقلق هو كيف يمكن أن نجد معنى للعالم الذى نعيش فيه ؟
أو كيف يمكن أن نحقق عالما زائرا بالمعنى أو المعانى ؟

ومن هذا المفهوم تصبح الرواية محاولة لاعادة خلق
وتشكيل العالم ، أو على الأقل - وهو جهد المقل - محاولة
اكتشاف المعنى الكامن فى سر الوجود والحياة ، وهذا لا يتسنى
أو لا يتاح الا من خلال دراسة واستقصاء ديوان الحضارة
الغربية وهو القص أو القصص بأشكاله كافة من دراما وكوميديا
ورواية • وانطلاقا من هذه الدراسة يحاول البنيويون
- كدأبهم أو كعاداتهم - أن يتلصوا أو يعثروا على الأصل
الأول أو الطينة الأولى أو البنى الأساسية الأولى التى تتكون
منها الرواية ، وهم فى هذه المحاولة لحسن الحظ - وأعنى بذلك
حظهم - لا ينطلقون من فراغ وذلك لأنهم وجدوا فى المدرسة
الشكلية الروسية نقطة الانطلاق أو صفاة البداية - ان صح
هذا التعبير - التى تتيح لهم أن ينطلقوا فى دراستهم
أو تجاريبهم •

والمدرسة الشكلية الروسية تقسم الرواية الى جزئين
أساسيين هما « القصة » أو الأحداث التى تتكون منها « القصة »

والعرض أى طريق سرد أحداث « القصة » وتوصيلها الى القارئ أو المتلقى ، و « القصة » فى اللغة الروسية هى ال « Fabula » ، أما العرض فى هذه اللغة فيطلق عليه ال « Sjuzhet » ، وهذا التقسيم شبيه بالتقسيم الذى ذهب اليه فيما بعد الناقد الفرنسى المعاصر « تودوروف » ، وهذا التقسيم هو « L'histoire » أى « القصة » وال « Discours » أى الحديث أو العرض و « القصة » تتعلق بالأحداث والشخصيات بينما العرض يشمل الزمن والوسط وباقى أوجه القصة الأخرى ، وقد قلت أن تقسيم تودوروف للرواية شبيه بتقسيم المدرسة الشكلية الروسية لأنه لم يستعمل مصطلحي ال « Fabula » وال « Sjuzhet » ، وهما مصطلحات استعملهما ناقدان فرنسيان آخران هما بارت وجينيت « Genette » ولكن ثمة خلطا فى استعمالهما لهذين المصطلحين كما يقول كلر « Culler » فبارت مثلا يستعمل كلمة (Sjuzhet) للدلالة على « القصة » أو « Recit » وهو استعمال خاطئ .

ومهما يكن فإن أية رواية لابد أن تنقسم الى قسمين أولهما يشمل مجموعة من الأحداث المتتابعة وثانيهما عرض هذه الأحداث ووصفها ويمكن أن نطلق على هذين القسمين فى اللغة العربية « القصة » والعرض . وهذا التقسيم وإن كان فضفاضاً فإنه يعتبر محاولة أولى لوضع نحو للرواية ، وبالطبع

غان ثمة محاولات عديدة أخرى تبعتها ، أولاها محاولة الناقد التشكيلي الروسى «Propp» فى كتابه (Morphology of the folk tale 1928 وهو دراسة للقولكلور أو القصص الروسى الشعبى ، وقد قسم فيه هذه القصص الى وحدات أساسية تدخل فى بناء كل قصة ، أى أن هذه الوحدات تشكل عاملا مشتركا بين كل القصص ، وتبعا لهذا التقسيم فإن هناك أولا « طبيعة الحدث » وتنقسم الى سبعة أقسام ثم عناصر الرواية « أو وحداتها الوظيفية » وقسمها الى واحد وثلاثين عنصرا ، وهذا التقسيم لا يختلف عن تقسيم الجملة فى النحو ، فكما أن أية جملة تنقسم الى فعل وفاعل ومفعول ، فإن أية رواية تنقسم الى بطل ومساعد للبطل ومجرم ... الخ •

وقد اقتضى الناقد البنىوى الفرنسى المعاصر جريماس «Rreimas» أثر بروب ، واستطاع كما يقول ايجلتون «Eagleton» (٢) أن يختصر عناصر بروب الواحدة والثلاثين الى ستة عناصر هى : الفاعل والمفعول والراسل والمرسل اليه والمساعد والمعارض ، وهو تقسيم شكلى أو بنىوى لا يختلف عن أى تقسيم نحوى للجملة •

ولكن ما علاقة كل هذا بالابداع ، وهو موضوع هذه المقالات المتتابعة ؟ الجواب بسيط وسهل • ذلك لأننا لو أخذنا أية جملة تتكون من فعل وفاعل ومفعول له ومفعول فيه لاستطعنا

أن تؤلف منها آلاف الجبل التي يختلف موضوعها ولكن لا يختلف بناؤها ، وبالمثل لو أخذنا أية وحدة بنائية من الوحدات البنائية للرواية فاننا نستطيع اذا غيرنا طريقة اتحادها مع الوحدات البنائية الأخرى للرواية ان تنتج آلاف الروايات التي قد تختلف طبيعتها ولكن لا يمكن أن يختلف بناؤها ، وهذا معناه ببساطة أن أية رواية ليست الا اعادة كتابة لرواية سبقتها . وأنه ليس ثمة أى ابداع !

ولكن هل تختلف طبيعة أية رواية عن رواية أخرى ؟
أو بكتابات أخرى هل يختلف مضمون أية رواية عن رواية أخرى ؟

الجواب لابد أن يكون بالنفى ، وهذا ما سأبحثه في مقال

لاحق .

هامش :

1. Jonathan Culier
Structural Poetics
Routledge and kegan paul
London 1975.
2. Terry Eagleton
Literary Theory
Easil Blackwell Publisher
Ltd., Oxford 1983.

(*) حريدة الشرق الأوسط ٤ صفر ١٤٠٧ هـ ١٠/٧/١٩٨٦ م .

(٦)

سبق القول ان الرواية تتكون من جزئين أساسيين هما « القصة » و « العرض » و « العرض » بالطبع لا بد أن يختلف من رواية الى أخرى ، أما « القصة » فلا بد أن تكون واحدة ، أو بلغة الرياضيين لا بد أن يكون هناك عامل ثابت وآخر متغير ، والعامل الثابت لا بد أن يكون هو « القصة » ذلك لأنها واحدة لا تتغير في كل زمان ومكان ، وهي حقيقة لا نستطيع أن نحيد عنها اذا افترضنا ان الرواية هي محاولة لوصف العالم ، أو محاولة لخلق عالم يقودنا الى فهم العالم الذي نعيش فيه و « قصة » العالم « أو الحياة » مهما تغير الواقع المعاش من عصر الى عصر ، لا تعدو أن تكون وصفا لحقيقة أساسية هي الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان

وهي نتيجة توصل اليها العالم النفسى فرويد - كما يقول
ايجلتون - وهو يشاهد ابنه يلعب لعبة نمساوية شعبية تتمثل في
قذف كرة يربطها خيط ثم جذبها اليه مرة أخرى ، وقد لاحظ
ان ابنه كان يردد كلمة «Fort.» أو « بعيدا » أو « هناك »
عندما يقذف بالكرة بعيدا عنه ، وعندما يستعيد الكرة أو يشدها
نحوه يردد كلمة «Da» أو « هنا » والكلمتان هما باللغة
الألمانية .

وقد وجد فرويد في هذه اللعبة مجازا أو ميتافورا لحقيقة
الحياة والموت ، الحياة يوما هنا ، ويوما هناك في عالم يطبق
عليه الموت من جميع أقطاره ، أو أن الحياة كرة مربوطة بخيط
ترك على رسلها في البداية ثم لا تلبث أن تشدها يد الموت ،
وهي صورة توصل اليها - قبل فرويد - شاعرنا العربى
طرقة بن العبد عندما قال :

لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى

لكا لطول المرخى وثنيه باليد

وهي الصورة نفسها التى يصورها لنا لبيد بن ربيعة في
بيته هذا :

وما المال والأهلون الا ودائع

ولا بد يوما ان تسترد الودائع

كما انها الصورة نفسها التى يصورها لنا بيت المتنبى الذى
ينضح بالمرارة والأسى :

أبدا نسترد ما تهب الدنيا

فيا ليت جودها كان بخلا

وهى لعبة - والكلام يعود هنا الى لعبة ابن فرويد ،
أى الى لعبة الوجود نفسها - تبدو متكافئة ومتوازنة ، مرة هنا
ومرة هناك - ولكنها كأية لعبة لا بد فيها من منتصر ومهزوم .
والمنتصر هنا بالطبع هو الموت ، ولهذا فان مهمة الأدب شعرا
ورواية تصبح تأجيل الموت - وهو ما فعلته شهرزاد ليلة بعد ليلة
حتى امتدت حياتها ، بعد حكم الموت الجاثم عليها « ألف ليلة
وليلة » .

على ان فرويد - كدأبه - يتعمق الى ما وراء اللعبة
ويدرس آثارها البعيدة الغور فى نفس الانسان ، وهو يعود بنا
الى فقدان الأول فى حياة الانسان ، فقدان الطفل لأمه ، فالطفل
يعتقد فى البداية ان أمه ملك خالص له ، ولكنه ما يلبث أن يفطم ،
وما يلبث أن يكتشف ان أمه لا تنتمى اليه اتماما كاملا ، وان
ثمة من ينافسه عليها ، وهو الأب ، ليس هذا فحسب بل أن
الطفل يكتشف بعد حين أنه ينتمى الى عالم الأب ، وانه مقيد
بالقوانين والأحكام التى يفرضها الأب (بالمعنى الواسع لكلمة

الأب هنا) وهي أحكام وقوانين وقیود تنسم - فی نظر الطفل على الأقل - بالجور والتعسف والاستبداد ، أى أن عملية الوعي هنا تقترب بالفقدان ، فقدان الأم ، وفقدان الحرية ، وهو ما صورہ أروع تصوير الكاتب الايرلندی جیمس جویس «Joyce» فی روايته « صورة الفنان فی شبابه »

The Portrait of the Artist As A Young «Man»

ولنتأمل السطور الأولى لرواية جویس ، وأنا أترجمها عن النص الفرنسى ولهذا فان الترجمة قد لاتكون دقيقة : « حدث فی سالف الزمان » ، وكان زمانا من أحسن الأزمان ، ان خواراة كانت تنحدر فی عرض الطريق ، وهذه الخواراة الخواراة التى كانت تنحدر فی عرض الطريق قابلت طفلا صغيرا نونو اسمه النونو الكوكو ، أبوه هو الذى روى له هذه الحكاية ، ولكنه كان هو الطفل النونو ، والخواراة الخواراة كانت تنحدر فی الطريق الذى يفضى الى (بيتى بيرن) التى كانت تبیع الجداول المسكرة المطعمة بالليمون (غزل البنات) •

أوه الوردة الوحشية تزهى ، فی البقعة الصغيرة الخضراء وكانت هذه أغنيته وكان يغنيها بهذه الطريقة : « أوه المردة الصفينة تزهى ، عندما تبتل فی سريرك ، فانك فی البداية تحس بالدفع ، ثم بعد ذلك تحس بالبرودة ، ولهذا وضعت أمه على

ويعبرون بها

سريره غطاء مشمعا ، ومن هذا الغطاء كانت تتسرب اليه تلك
الرائحة العريية » •

النص يبدو في البداية غير مفهوم ، ولكننا بقليل من التأمل
نستطيع أن نفهمه اذا عرفنا انه يصور عالم الطفل • وهو عالم
لم تتضح فيه بعد الأسماء والمسيمات ، كما لم يكتمل فيه بعد
النطق الصحيح لهذه الأسماء ، فالخوارة هي البقرة ، والطفل
هنا لا يعرف اسمها ولكنه يتعرف عليها ويعرفها من خلال
صوتها ، والنطق الذى لم يكتمل بعد يحور الوردة الى المردة
والصغيرة الى الصفيينة ، وتزهر الى تزهل • وهذا العالم — كما
يتضح من النص — لم يتشكل بعد ، ذلك لأن لغته لغة بدائية
عفوية ، لغة الطفل الذى لم يتعلم بعد الأسماء كلها •

لكننا بعد هذه اللغة العفوية نفاجأ بنص يسرد الحقائق
سرّدا أصم لا حياة فيه ، « عندما تبتل فى سريرك • الخ » ،
ما سر هذه النقلة المفجائية • انه الوعى ، أو اكتساب الوعى ،
فالطفل الذى كان يعيش حرا طليقا فى عالم غير حقيقى ، عنالم
ما قبل الوعى ، ويتكلم لغة بدائية ، بدأ يدرك أن ثمة أشياء
مادية تحيط به ، وهذا الادراك « أو الوعى » يأتى من الحواس
الخمسة ، وبالذات حاستا اللمس والشم •

ثم تمضى الرواية لجويس لتقص علينا ان



الطفل بدأ يعيش في بيئة اجتماعية محدودة ، فهناك الأب والأم والعم والخال ، ليس هذا فحسب ، فهناك ما يمكن أن يفعله وما لا ينبغي أن يفعله ، وإن ثمة قيودا تحكم تصرفاته •

باختصار لقد انتهى العالم الحر الطليق ، وابتدأ العالم المحسوس ، عالم السدود والقيود • والنص نفسه يصور هذه النقلة ، فالسطور الأولى ، ولغتها كما اسلفت لغة بدائية ، تخلو من أية فاصلة (هذا في النص الانجليزي فقط ويبدو أن المترجم الفرنسي لم يلاحظ الغرض من غياب الفاصلات ، وهو غرض مقصود من جويس) •

خلاصة القول أننا هنا ازاء الظاهرة التي سبق أن أشرنا إليها ظاهرة الوجدان والفقدان : الحرية (الطفل يولد حرا) ، اكتساب الوعي ، فقدان الحرية • وهذا يعيدنا الى لعبة هنا وهناك ، أو بمعنى آخر هذا يعيدنا الى القصة الأولى التي لا تعدو كل القصص والروايات التي كتبت حتى الآن سوى أن تكون تكرارا لها ، وهذا معناه ببساطة انه ليس ثمة أي ابتداء •

(*) جريدة الشرق الأوسط ١١ صفر ١٤٠٧ هـ ١٤/١٠/١٩٨٦ م •

(٧)

خلصنا في المقال السابق الى أن مضمون الرواية وهو « القصة » - تميزا له عن « العرض » أي وصف أحداث القصة - واحد لا يتغير من رواية الى أخرى ، وان هذا المضمون هو الحياة والموت ، أو الوجود والعدم ، أو الوجدان والفقدان ، وهي كلها - كما يمكن أن يلاحظ القارئ - ثنائيات متضادة أو طرفا لعبة واحدة هي هنا وهناك «Fort Da» وهي اللعبة التي اكتشفها العالم النفسى فرويد ، وقدم لنا الفقدان الأول ، فقدان الأم ، وما يرتبط به من فقدان معطيات أخرى موروثه ومكتسبة أهمها الحرية التي تولد في اللحظة نفسها التي يولد فيها الانسان . ولعل أروع رواية تصور هذا الفقدان هي رواية الروائي الفرنسى مارسيل بروسست «Proust»

البحث عن الزمن الضائع «A la recherche du temps perdu»
والصفحات الأولى الخمسون من هذه الرواية مكرسة لظاهرة
فقدان الأم أو ما اصطلح النقاد على تسميته بـ «مأساة النوم»
«Le drame du coucher». وهي مأساة تصل الى
ذروتها في احدى الليالى عندما لا تستطيع الأم ، نظرا لوجود
ضيف على العشاء عندهم ، ان تجلس مع ابنها الطفل كعادتها
(والراوى لا يحدد لنا عمره) وتقبله قبل أن ينام .

وهنا تنثال على الطفل عشرات الخواطر ، ويتجاذبه العديد
من الهواجس ، وبانطبع لا يجد الى النوم سبيلا ، ويضطر في
آخر الأمر الى مغادرة غرفته ، وانتظار أمه وترقبها في الردهة
التي تفضى الى غرفتها ، الى أن ينتهى العشاء ويغادر الضيف
المنزل ، ولكن الأم لا تأتى وحدها الى الردهة التي ينتظرها فيها
الطفل ، وهو موقف يفاجئ الطفل ويبهته فلا ينبس بينت شفة ،
والأم بالرغم من ادراكها لمشكلة ابنها لا تستطيع أن تقدم له
يد العون خوفا من الأب ، والأب رغم ادراكه هو الآخر للمشكلة
لا يحل المشكلة حرصا منه على أن يعود الطفل الى أن ينام
لوحده معتمدا على نفسه ، ولكن الأب ما يلبث أن يتراجع أمام
لوعة الابن واضطرابه ، ويطلب من الأم ان تنام مع ابنها هذم
الليلة فقط ، ولكن الابن يدرك ادراكا عميقا ان اتصاره اتصار
مؤقت أو وهمى ، وأنه بشكل أو بآخر قد فقد أمه الى الابد ،

وهذا الادراك تأتي من وعيه ، الذي مازال في مرحلة الولادة والتكوين - بأنه يعيش في عالم له حدوده المرسومة التي لا ينبغي عليه أن يتجاوزها ، عالم تسيطر عليه وتحكمه قيود صارمة تكاد أن تصل الى حد التحريم هذا العالم هو عالم قرية جدته ليونى ، واسمها كومبرى «Combray» و عالم البورجوازية الصغيرة التي مازالت تتشبث بالتقاليد والاعراف المتوارثة وهو عالم لم يفقد بعد براءته وبقائه .

والفتى حين يتفتح وعيه على هذا العالم يدرك في الوقت نفسه أن ثمة عالين آخرين مسحورين غير عالم كومبرى هما عالم سوان «Swann» الذي يحد أحد أطراف القرية ، وعالم جرمانت «Guermantes» الذي يحد طرفها الآخر ، عالم يمثل عالم البورجوازية الغنية ، وعالم جرمانت يمثل عالم الأسرة النبيلة الثرية ، والعالمان في نظر الفتى أو الطفل - الفتى (الراوى أو بروست لا يحدد عمره) يعيشان خارج حدود وتخوم عالم «Combray» عالمان يمكن ادراكهما بالبصر ، ولكن الولوج اليهما محال ، مما يذكرنا بقول شاعرنا العربى :

فيادراها بالكرخ ان مزارها قريب

ولكن دون ذلك أهوال

فى عالم سوان تعيش جلبيرت «Gilberte» ابنة سوان التى يراها الفتى من بعيد ويكرهها من النظرة الأولى لأنها لم تعرفه أية لفظة أو أى اهتمام ، ولكنه فى الواقع يحبها من النظرة الأولى نفسها وفى عالم جرمانت تعيش دوقة جرمانت التى يراها الفتى لأول مرة فى كنيسة القرية ، ويحبها هى الأخرى من أول نظرة فى نفس الوقت الذى تسكن حب ابنة سوان من قلبه ، ويصبح هم الفتى من اللحظة التى رأى فيها ابنة سوان واللحظة التى رأى فيها دوقة جرمانت ، هو أن يلج هذين العالمين السحريين اللذين تعيش فيهما عرائس خياله الخرافية ، وهو هم يذكيه ويلهبه ما قرأه. الفتى من روايات غرامية ورومانسية تأتي فى طليعتها روايات المرأة المترجلة جورج ساند - ولكن الفتى فى محاولته للولوج الى هذين العالمين يدرك أن شأنهما فى ذلك شأن عالم كومبرى ، لهما تخوم وحدود لا يستطيع أن يتجاوزها أولئك الذين يعيشون خارج حدودهما ♦

ولكن الفتى - وهو الآن قد شب عن الطوق - يصر ويثابر ويتوصل فى النهاية الى الولوج الى هذين العالمين ، ويكتشف بعد حين انهما عالمان زائفان تتحكم فيهما ظاهرتان ، يسميهما الناقد الفرنسى جيرار Snobisme ظاهرتى التعالى Girard وثالوث الرغبة Triangle du desir والظاهرتان افرزهما المجتمع البورجوازى ابتداء من عصر نابليون الثالث ،

فمن ناحية نجد أن النبلاء قد تحولوا الى بورجوازيين ، ولم يعد لهم من اسمهم نصيب ، انه اسم أصبح يرمز الى طبقة بعد أن كان يرمز الى اعراف وتقاليد تتميز بالنبل والفروسية ، ومن هذا المنطلق فانه ليس ثمة أى فرق بين طبقة النبلاء وطبقة البورجوازية ولكن البورجوازيين الجدد لا يدركون هذا الفرق ويحسبون ان النبلاء يكونون طبقة أعلى منهم في السلم الاجتماعي ، وبالمقابل نجد النبلاء أيضا لا يدركون انه لم يعد ثمة فرق بينهم وبين البورجوازية الجديدة ، وانهم ليسوا أنبل من هذه البورجوازية ، ونتيجة لهذا الوضع فان الطبقة الأولى ، تغار من طبقة النبلاء وتتطلع الى أن تكون مثلها ، ولكنها تخفى هذه الغيرة وهذا التطلع تحت سياج من الاهتمام بالثقافة والفنون وتبنى الموهوبين ، الأمور التي تتمثل في صالون فيردوران «Verdurin» وهو صالون يمثل عالما له حدوده وتخومه ، وهو عالم في نفس الوقت الذي يتظاهر فيه باحتقار النبلاء والصالون الذي يجمعهم وهو صالون الدوق جرمانت فانه في دخيلة نفسه ، ودون أن يعي ذلك حق الوعي يتطلع كما قلت الى أن يلج صالون الدوقة ، جرمانت وتتمثل نظرية التعالي هنا في ان كل صالون يتعالى على الآخر ، النبلاء يتغالون على البورجوازيين ، وهؤلاء بدورهم يتغالون على من دونهم من الناس ، بل أن البورجوازيين أنفسهم يتغالون على الفنانين

الذين يسمحون لهم بالتردد على صالوناتهم . لا لنسء الا لأنهم
يخدمون غرضا معينا لا يجدون مناصا منه محاولة لمنافسة
صالونات النبلاء ؛ وبالطبع لا أحد من أفراد صالون فيردوران
يقدر الفن أو يفهمه ولا أحد بالذات يفهم موسيقى فيتري
Ventrell . التى تكون جبلته الموسيقية الصغيرة ركيزة
أساسية من رواية « البحث عن الزمن الضائع » •

وتدور الأيام أو ثمر الأيام ، ويتحد الصالون صالون
فيردوران وصالون الجرمانت ذلك لأن مدام فيردوران تصبح
الدوقة جرمانت ، ومع اتحاد الصالونين تزول الفوارق الوهمية
التى كانت خلف ظاهرة التعالى ، ونكشف ان التعالى لا يعدو أن
يكون مجرد خداع للنفس لايهام الآخرين وايهام المتعالى نفسه،
انه أحسن منهم مع انه فى الحقيقة لا يعدو أن يكون واحدا منهم
بكل ما فيه وفيهم من مساوئ وعيوب بل خسة ونذالة •
ولا يتسع لى المقام للتحدث عن الظاهرة الأخرى ظاهرة ثالث
الرغبة ، ولهذا أجدنى مضطرا الى تأجيله الى مقال لاحق •

هامش :

Rene Girard
Mensonge Romantique et ve rite
Romanesque
Grasset Paris 1931.

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٨ صفر ١٤٠٧ هـ ٢١/١٠/١٩٨٦ م •

(٨)

تحدثت في مقال سابق عما سماه رائد المدرسة الاجتماعية
في النقد الناقد الفرنسي رينيه جيرار «Giradr» بظاهرة
التعالى «Snobisme» في رواية الروائى الفرنسى مارسيل
بروست « البحث عن الزمى الضائع »
«A la recherche du temps perdu»
وسأتحدث فى هذا المقال عن ظاهرة أخرى فى هذه الرواية
يسمىها جيرار بثالوث الرغبة «Le triangle du desir»
وهى ظاهرة يفرضها المجتمع البورجوازى عندما يصل الى مرحلة
اضمحلال المنافسة الحرة وسيطرة الشركات الكبيرة ، وهى مرحلة
تتميز - فى الوقت نفسه - باضمحلال دور الفرد الذى يصبح
مجرد رقم أو قطعة غيار فى عجلة الانتاج الاقتصادى الضخمة ،

أو حتى مجرد صفر على الشمال ، وهذا ما يحدث فعلا في نهاية المطاف . وهي حقيقة تنعكس على العلاقة بين الأفراد وما يمكن ان نسميه بالتبادل العاطفي الذي يقابل في المصطلح الاقتصادي ما يسمى بالتبادل التجارى ، وهذا التبادل - وأنا أقصد هنا التبادل التجارى - لا يتم بين طرفين ، بل يتم بين ثلاثة أطراف ، طرفان حقيقيان وطرف ثالث « غائب » ويسكن أن يدخل في ثالث التبادل في أية لحظة . فاذا كنا ازاء سلعة ما فانها تكون موضوعا للتداول بين طرفين احدهما مشتر والآخر بائع ، وطرف ثالث يمكن أن يحل محل المشتري اذا عجز هذا عن شراء السلعة ، ويسكن في الوقت نفسه أن يحل محل البائع لأن المشتري يستطيع ان يذهب الى بائع آخر ، ولو ان هذا البائع الآخر سيختفى بعد حين ويحل محله البائع الأوحد ، وبذلك يتحول ثالث التبادل الى طرف ثابت لا يتغير هو البائع وطرفان آخران احدهما قادر على الشراء والآخر عاجز عنه ، أو بمعنى آخر من يملك ومن لا يملك .

وجيرار يطلق على الطرف الثالث اسم « الوسيط »
« Le Mediateur » والوسيط في البداية ، أى بداية التحول البورجوازي ، يكون أقدر من المشتري وأكثر منه مالا وباعا ، وهي وساطة يسميها جيرار بالوساطة الخارجية
« La Mediation Externe ».

والمشتري في الغالب الأعم لا يشتري السلعة لحاجته اليها ، ولكنه يشتريها تقليدا للطرف الآخر أو الوسيط انه يريد أن يتساوى معه ، ويتطلع الى أن يكون مثله ، والسبيل الوحيد لذلك هو أن يقلده ، ولكن البون بينه وبين الوسيط لا يزول بتقليد المشتري له ، وانما يزول عندما يدرك البائع أو القوة الاقتصادية المنتجة ان من مصلحته أو من مصلحتها أن يكون هناك غير مشتر ، أى أن يتعدد المشترون ، لأن المشتري الواحد قد يفرض شروطه عليها •

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلا بد من تعدد المشتريين حتى لا تكف عجلة الانتاج عن الدوران وهى عملية تفرز في النهاية ما أصبح يعرف بالمجتمع الاستهلاكي ، وفي هذا المجتمع تتحول الوساطة الخارجية الى وساطة داخلية «Mediation Interne» حيث يختفى البون بين المشتريين ويصبحون سواسية في سوق التبادل التجارى ، هذا معناه بالطبع توحيد مواصفات السلعة بحيث لا يصبح هناك فرق بين سلعة وأخرى •

وهو ما نشاهده فعلا ونلمسه في عالم اليوم أو الحاضر الذى نحياه ، وهو حاضر انعدمت فيه القيم الفنية والروحية للأشياء ، وهى ظاهرة نشاهدها عندما تنتقل الى سوق العواطف ، وهو قد أصبح سوقا بكل ما فى هذه الكلمة من معنى • وفي

هذا السوق يتم التبادل - كما هو الحال في سوق التبادل
التجارى - بين ثلاثة أطراف ، فئسة العاشق والمعشوق . وثمة
الطرف الثالث أو الوسيط وفي البداية تكون الوساطة - كما
هو الحال أيضا في سوق التبادل التجارى - وساطة خارجية ،
أى أن البون بين العاشق والوسيط والمعشوق بون شاسع
ينطبق عليه هذا البيت :

فيا دارها بالكرخ ان مزارها .

قريب ولكن دون ذلك احوال

ولعل أعظم مثل للوسيط - وأنا ما زلت أتحدث عن
الوساطة الخارجية - في أدبنا العربى هو مجنون ليلى ، فهذا
المجنون - وهى تسمية فيها الكثير من الجناية عليه - يعتبر
العاشق المثالى الذى يصدر عن عاطفة حقيقية ، وهو لا يعشق
مجرد امرأة ، وإنما يعشق نموذجا للمرأة ، ليلى بالنسبة له ليست
امرأة كبقية النساء انها مثل أعلى ، ولهذا لا تخضع فى نظره -
لما تخضع له باقى النسوة من قوانين بيولوجية واجتماعية ،
وهى نظرة تتشبه فى هذا البيت الذى قاله شوقى على لسان
المجنون وخاطب فيه زوج ليلى ، وهو بيت سخر منه نقادنا العرب
قاطبة مع أنه بيت يعبر عن مفهوم المجنون للمرأة التى يحبها ،
كما يصدر عن احساس عميق باللوعة والفجعة ، وهذا البيت هو :

بريك هل ضمت اليك ليلي

قبيل الصبح أو قبلت فاهها

ليلي هذه - كما قلت - ليست امرأة تخضع لما تخضع
له باقى النسوة من قوانين بيولوجية تتمثل فى الممارسة الطبيعية
بين الرجل والمرأة ، ولهذا فان التساؤل هنا تساؤل يعبر عن
الاستحالة من جهة - استحالة أن تكون ليلي كباقي النسوة -
والفجعية من جهة أخرى ، الفجعية التى تتمثل فى أنها فعلا كباقي
النساء ، والمفارقة الكبرى هى أنها فعلا وحقيقة امرأة كباقي
النسوة أو النساء تخضع لما تخضع لهن من قوانين اجتماعية
وبيولوجية ، انها امرأة تغدو وتروح ، وتأكل وتشرب ، وترتكب
ما ترتكبه باقى النسوة من حماقات وتفاهات ، وتعيش مع زوجها
كما تعيش باقى النسوة مع أزواجهن ، انها باختصار أبعد
ما تكون عن المثل الأعلى الذى تخيله المجنون وهى حقيقة عبر
عنها شاعرنا الدكتور القصيبى حينما قال ما معناه « لم تتغير
ليلي وانما تغير المجنون » .. وما يعنيه الدكتور القصيبى - فى
رأى - هو ان ليلي هى هى لم تتغير ، انها امرأة كباقي النسوة ،
وانما الذى تغير هو المجنون .

لم يعد المجنون ذلك العاشق الذى يصدر عن عاطفة
حقيقية ، وانما أصبح مجرد مقلد ومسوخ للمجنون ، أصبح

انسانا ، أو على الأصح فردا ، تتحكم فيه الغرائز الطبيعية والقوانين التي افرزها - وما زال يفرزها المجتمع الاستهلاكي - ولهذا فهو لا ينطلق من عاطفة صادقة ، ولا يتطلع الى نموذج أو مثل أعلى لما ينبغي أن تكون عليه المرأة ، وحتى لو فعل ذلك فانه سيكتشف بعد حين ، ان هذا النموذج أو المثل الأعلى لا يعدو أن يكون نسخة طبق الأصل منه ، انها ليلي التي لم تتغير أبدا ، وهذه هي المأساة ، مأساة الانسان المعاصر ، وهي مأساة لعل أعظم من صورها هو الروائي الفرنسي مارسيل بروست في روايته التي كانت المنطلق لهذا المقال ، وهي رواية « البحث عن الزمن الضائع » ولعل القارئ يذكر أن حياة بروست بدأت باحساسه بفقدان أمه وادراكه لمحدودية عالم كومبري ، العالم الذي كانت تعيش فيه عائلته ، وتطلعه الى العوالم الأخرى التي كان يعتبر الولوج اليها نوعا من المحال ، عوالم سوان وجرمانت ، ثم بنجاحه في ولوج هذه العوالم .

والجديد في حياته هو اكتشافه أو ادراكه ان هذه العوالم عوالم تتحكم فيها ظاهرتا التعالي وثالوث الرغبة اللتان تحدثنا عنها في بداية هذا المقال والمقال السابق له ، وهي نهاية تفضي به الى الخيبة والاحباط فالعالم المسحور الذي كان يبهره ويسيطر على أحلامه وطموحاته ليس الا عالما زائفا تسيطر عليه قوافين المنفعة والتبادل التجاري ، وازاء هذا

المصير والواقع المر لا يجد مارسيل بروسست نجاة الا في البحث عن زمنه الأول ، زمن الطفولة والبراءة ، الزمن الضائع ، وهو بحث أو رواية تستغرق أكثر من ثلاثة آلاف صفحة وهي رواية لا تعدو رغم العدد الهائل من هذه الصفحات ، لا تعدو سوى أن تكون تكرارا للقصة الأولى التي سبق أن تحدثنا عنها قصة الوجدان ، والفقدان : والبحث مرة أخرى عن الوجدان المفقود ، وهي حقيقة أدركها الباحث حامد طاهر وعبر عنها بقوله : ان موضوع الرواية الأساسي هو :

« لحظات الوعي المفقود من الانسان ومحاولة ايجادها مرة أخرى » •

وقد استطاع بروسست أن يوجد هذه اللحظات ويستعيد زمنه المفقود ، والزمن هنا ليس الزمن بمعناه اللغوي الشائع ، ان الزمن هنا هو الرواية ذاتها ، أو العمل الأدبي الذي يفلت من قبضة الزمن « بمعناه اللغوي » ويحقق الخلود •

هامش :

حامد طاهر - المعمار الروائي لبروسست مجلة قصول : المجلد الثاني - العدد الثاني ، بنابر - فبراير - مارس ١٩٨٢ •

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٥ صفر ١٤٠٧ هـ ٢٨/١٠/١٩٨٦ م •

(٩)

تحدثت في مقال سابق عن ظاهرة الوجدان والفقدان في قصة قصيرة لنجيب محفوظ وسأحاول أن أتحدث عن الظاهرة نفسها في رواية لمجيد طويا . . .

وقبل أن أتحدث عن هذه الرواية أود أن أذكر القارئ بما سبق أن كتبته تحت هذا العنوان بأن الوجدان والفقدان هما المضمون الأساسي لكل القصص والروايات .

ورواية مجيد طويا . . التي أتحدث عنها الآن لا تشذ عن هذا المضمون ، وهو أمر ندركه من عنوان الرواية ذاتها وهو « ريم تصبغ شعرها » فهذا العنوان يدل دلالة واضحة على محاولة لوجدان شيء وجد أولا ثم فقد وهو لون الشعر

والوجدان هنا ليس وجدانا حقيقيا ، وانما هو محاولة للتعويض عنه ، ذلك لأن ما يفقد انما يفقد الى الأبد ، ولا سبيل الى تعويضه الا بالفن كما سبق أن أوضحته عند الكتابة عن رواية مارسيل بروست •

وصبغ الشعر هنا يندرج تحت الفن • ليس هذا فحسب بل ان صبغ الشعر رمز دلالي لمحاولة البحث والاستحواذ على شيء آخر فقد ، وهذا الشيء — كما سنتبين بعد قليل — أهم من مجرد فقدان لون الشعر • وهذه الرواية التى بين أيدينا تقع تحت جنس من أجناس الرواية يسمى *Bildungsroman* وهو مصطلح ألماني يستعمل كما هو — أى دون ترجمة — فى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، أما فى اللغة العربية فقد ترجمته اعتدال عثمان (١) برواية « التكوين النفسى والفكرى » وهى رواية تتبع مسار حياة انسان ما من اللحظة التى يتفتح فيها وعيه الى اللحظة التى يكتسل فيها نضجه ، وهو نضج قد يكتمل وقد لا يكتمل ، ولعل أعظم مثل لهذا الجنس من الروايات فى الأدب الغربى هو رواية جويس « *Joce* » صورة الفنان فى شبابه « *The portrait of the artist as a young* » التى تحدثت عنها فى مقال سابق • أما فى أدبنا العربى فيمكن أن أضرب مثلا لها رواية عبد الحكيم قاسم • أيام الانسان السبعة ، وبالطبع فان المثل الآخر لها هو رواية مجيد طويا موضوع حديثى هذا •

ونحن نعرف اننا ازاء رواية تكوينية منذ السطور الأولى فيها ، وفي هذا الحوار بين الأم وطفلتها وهو حوار مداره الشعر تقول الأم : بطيئا ومع الأيام سيتحول شعرك الى الأصفر •

اذن فأول درس تتعلمه الطفلة هو فقدان ، فقدان الشعر ، وتانى درس تتعلمه هو أن الذكر أقوى من الاثى يتمثل ذلك أولا فى الشجار الذى يدور بين أبيها وزوجتيه ، ويتمثل ثانيا مع بداية تفتح وعيها عندما تدرك أن الاثى « النعجة » أضعف من الخروف « الذكر » لأن له قرنين ، ومع بداية تفتح وعيها ووجدانها لهذا الوعي تفقد أشياء أخرى منها المشط الذى فقدته فى أثناء عراكها مع أختها ، ومنها وهو الأهم انسانيتها ، انها ليست انسانا ، انها اثنى وعما قليل ستصبح شاة أم أبت امرأة يجب أن تتقوّل فى قالب يفرضه عليها المجتمع مما يذكرنى بكلمة سيمون دى بوفوار (De Bouvoir) المشهورة « ان المرأة لا تولد امرأة ، ولكنها تصبح امرأة فيما بعد وما تعنيه دى بوفوار هو ان المرأة مثلها مثل الرجل تولد انسانا حرا • ولكنها بعد حين تجد نفسها تتقوّل مرغمة فى الدور أو القالب الذى يفرضه عليها المجتمع وهو « المرأة » •

• واذا كانت « المرأة » فى أوروبا الى وقت قريب مجرد دمية كما تبين من مسرحية ايسن « Ibsen » « لعبة البيت »

أو مجرد صورة جميلة كما تبين من رواية دي بوفوار
«Les Belles Ibages» أو «الصور الجميلة» فإنها في
الريف المصرى - على الأقل - مجرد سلعة ومتاع الى حين . لأنها
ما تلبث أن تذبل وتفقد رواءها ونضارتها فتنبذ وتحل محلها
« امرأة » طازجة وهى حقيقة تطل علينا من سطور الرواية هذه
التي تحدثنا عن الزوج « كان هو يعشق الأشياء الطازجة »
ويعرف أن طعم الخيار عند قطفها من الغيط ألذ طعما منها وهى
تباع فى السوق بعد أيام ، هكذا حال النساء (٢) . . . وهى
فلسفة لا يتورع الزوج عن ترديدها لابنته وكأنه يحثها على أن
ترضخ لقدرها ، على أن تكون « امرأة » وذلك عندما لخص لها
فلسفته عن الخيار ، « وكيف ان الطازج ألذ مذاقا من غير
الطازج » هكذا حال المرأة ، ما أن تنجب حتى تقدم وتفقد
نضارتها ، فيركبه الملل والضجر لأن العادة تقتل الشوق ،
وسرعان ما ينجذب الى فتاة طازجة !! » .

وقد يكون تشبيه المرأة هنا بالخيار - تشبيها فجا وسوقيا ،
وهو أمر لا يلام عليه المؤلف بل يحمد عليه ، ذلك لأنه أراد أن
يجسم لنا وضاعة الدرك الذى تعيش فيه المرأة فى المجتمع الذى
يكتب عنه ، وهو وضع أو درك أدركته ريم « بطلة الرواية »
منذ اللحظة التى تفتح فيها وعيها ، أدركت منذ البداية انها
« امرأة » وليست انسانا ، لقد فقدت انسانيتها منذ اللحظة

التي تشكل فيها الوعي ووجد • أى اننا هنا ازاء معادلة يمكن تبسيطها كما يلي :

ولادة انسان (وجدان) وعى ••• ثم فقدان (للانسانية) وهذه الثنائية ، ثنائية الوجدان والفقدان لا تقتصر على لون الشعر ، ولا على « الانسانية » بل تمتد الى أشياء أخرى منها وجدان النضج الأثوى الذى يؤدي الى فقدان الحرية ، ذلك لأن ريم فى اللحظة التي تجد فيها أنوثتها ، أى فى اللحظة التي تكتمل فيها سمات الانثى وقسماتها نفاجأ بأنها فقدت حريتها ، الأمر الذى يتسل فى هذا الحوار بينها وبين جدتها (٣) :

— ريم حبيبتى ، اسمعى ما سأقوله لك وعيه جيداً .

— ••• ••• ؟

— منذ الآن تجنبى اللعب مع الأولاد

— لماذا ؟

— لأنك لم تعودى طفلة بعد !!

— ولماذا لا أَلعب مع الأولاد ؟

— لأنك ستصبحين فتاة مثل رجاء •• ورجاء قد كفت عن

مكالمة الأولاد •••

افعلى مثلها ••

مما سبق يتضح لنا أن رواية « ريم تصبغ شعرها » لا تخرج عن موضوع قصة الوجدان والفقدان التي تشل القصة الأساسية لكل القصص والحكايات والروايات ، وقد يقال أن في هذا نوعاً من التبسيط المتعسف والجواب سهل . ذلك لأن قصة الوجدان والفقدان ما هي الا قصة الحياة والموت ، ولا اعتقد أن ثمة قصة أخرى غير هذه القصة الأزلية . وهو قول قد يجعل البعض يتهمنى بالتشاؤم والعدمية ، وموقفى ازاء هؤلاء هو أن أدعوهم الى قراءة ما كتبت في مطلع هذا المقال حين قلت ان ما يفقد يسكن أن يعوض بالفن ، وهذا ما فعلته ريم حين صبغت شعرها وما فعلته قبلها شهرزاد حين استطاعت بفنها أن تدرأ الموت وتتجاوزة ، وبقيت حية بيننا الى الآن والى ما يستقبل من الزمان .

هامش :

(*) جريدة الشرق الأوسط ١٦ ربيع الأول ١٤٠٧ هـ ١٨/١١/١٩٨٦ م .

(١) اعتدال عثمان « البطل العفص بين الاغتراب والانتماء » مجلة فصول .

المجلد الثاني ، العدد الثاني ، يناير (كانون الثاني) - فبراير (شباط) مارس (آذار) ١٩٨٢ .

(٢) مجيد طوبيا . ريم تصبغ شعرها « مكتبة غريب » القاهرة صفحة ٨٠ .

(٣) نفسه صفحة ١٠٢ .

(١٠)

تحدثنا في مقالات سابقة تحت هذا العنوان « عن لعبة ..
هنا .. وهناك » أو ظاهرة الوجدان والفقدان ، أو ما يمكن أن
نسميه بثنائية الحياة والموت . وقد درسنا هذه الظاهرة في
قصيدة لأمل دقل ، ويجدر بنا الآن أن ندرسها في قصة
أو رواية عربية - بعد أن درسناها في روايتين غريبتين - وقد
تعمدت أن اتناول أية قصة يقع عليها نظرى دون سابق معرفة
أو اختيار .

والقصة التى عثرت عليها من هذا المنطلق هى قصة
« النشوة فى نوفمبر » للروائى المصرى نجيب محفوظ ، وقد
نشرت فى مجلة « الدوحة » العدد الصادر فى يوليو (تموز)
سنة ١٩٨٦ . وأول ما يوجه نظرنا فى هذه القصة هو العنوان

نفسه ، وهو لا يثير انتباهنا فحسب بل يصد منا ويجعلنا نتساءل كيف تكون هناك « نشوة في نوفمبر » ذلك لأن فصول السنة — كما نعرف — غير ثابتة وكل فصل منها يفسح الطريق للآخر •

قثمة فصل الصيف فصل الحرارة والتوهج وقبله فصل الربيع فصل الخصب والنشوة والصيف ما يكاد يطل على الدنيا حتى يمضى موليا عنها تاركا مكانه لفصل الخريف فصل الموات الذى ينبخ على الدنيا بكلكله — كما يقول امرؤ القيس — ثم يمضى متباطئا تاركا مكانه لفصل الشتاء فصل النهايات •

وقد اتخذ أحد كبار نقاد الأدب فى الغرب وهو نورثروب فراى «Frye» من هذه الفصول مادة لتقسيم أجناس الأدب وتعريفها ففصل الصيف يمثل الكوميديا ، وفصل الربيع يمثل الرومانس أو العاطفة ، وفصل الخريف يمثل التراجيديا ، أما فصل الشتاء فيمثل المفارقة «Irony» هذا التعاقب من فصل الى فصل ومن حال الى حال يذكرنا بما قاله شاعرنا العربى:

منع البقاء تقلب الشمس

وطلوعها من حيث لا تمسى

وقد جسد الاغريق القدماء هذه الظاهرة ، ظاهرة التعاقب ، فى شخص برسفونة Pterephone رمز الخصب عندهم ، وبرسفونة هى ابنة زوس ، Zeos وقد أحبها هادس .

Harles
حارس عالم الموتى وخطفها الى عالمه السفلى
فلما أحست أمها ديمتر «Demeter» بفقدتها بكت
والتاعت وجفت عروق الحياة في جسمها ما ترتب عليه
موات عروق الحياة في الأرض نفسها الأمر الذي جعل
زوس يتدخل وينقذ برسفونة من براثن هادس ، ولكن
هذا دس في طعامها حبات الرمان ، طعام الموتى ، الذي
جعلها فيما بعد تحن الى عالم الموتى وتقضى ثلث كل عام فيه ،
وعندما عادت برسفونة الى الأرض عاد اليها ، أى الى الأرض ،
الخصب والنماء فكأنها ولدت من جديد ، ولكن هذه الأرض
ما تلبث أن تموت عندما تعود برسفونة الى العالم السفلى •

ومن الواضح أن ثلث العام هنا يمثل الخريف والشتاء -
لهذا كله فإن عنوان قصة نجيب محفوظ « النشوة في نوفمبر »
يصدمنا ، وهى صدمة أجد لها سابقة ، أى أن نجيب محفوظ
على عظمته لم يأت بجديد - فى قصيدة « اليباب »
«The Waste Land» للشاعر الانجليزى الأمريكى ايليوت
«Eliot» فهذه القصيدة تبدأ بهذا المطلع « ان أبريل هو
أقسى الشهور » وهو مطلع يصدم القارئ ، فكيف يكون
أبريل شهر الربيع والخصب والنشوة ، الشهر الذى تعود فيه
برسفونة الى الأرض من عالمها السفلى ، كيف يكون هذا
الشهر أقسى الشهور • نحن هنا - كما فى النشوة فى نوفمبر

أمام قلب متعمد لطبيعة الأشياء ، بل قوانين الحياة ، وهو قلب متعمد هدفه تهيئتنا نفسيا لما سيجد من أحداث في القصة والقصيدة ، ودون هذه التهيئة النفسية فانتا سوف لا تتقبل بسهولة ما سيحدث .

ولهذا فان شهر أبريل الذى يتطلع اليه الجميع ليجلب لهم الخير والخصب يدير ظهره لهم دون أن يحقق لهم الخلاص المنشود ولهذا فهو أقسى الشهور ، وبالطبع فان ايليوت يرمز بكل هذا الى عقم الحضارة الأوروبية وافلاسها ، وهى حقيقة تنبى لنا بشكل قوى عندما نعرف أنه نظم قصيدته بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٢٢ عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى .

وقد قلت ان نجيب محفوظ لم يأت بجديد فى القلب المتعمد لطبيعة الأشياء ، وهو قول ينطبق على ايليوت نفسه ذلك لأنه — هو الآخر — لم يأت بجديد فى هذا الصدد . فقد سبقه الى ذلك شكسبير فى مسرحية هاملت التى نجد فى مطلعها قلبا متعمدا لطبيعة الأشياء ذلك لأن أحد الحراس الذى يريد أن يدخل الى المبنى يخاطب الحارس المناوب — « قف من أنت ؟ » فى حين ان الحارس المناوب هو المناط به توجيه مثل هذا الخطاب .

فقصة نجيب محفوظ « النشوة فى نوفمبر » لا تعدو أن تكون تجسيدا — وبالطبع تخيلا — لظاهرة الوجدان والفقدان ، وبطلها عجوز نشيط — رغم طعنه فى السن ، وهو يعيش وحيدا ،

فالولد في بلجيكا ، والبنت في سنغافورة ، ورفيقة العمر تحت الثرى ، وهو يستقبل حياته كل صباح بارتياح وبشر حيث يذهب الى غرفة السفرة ليجد الشاي والشهد والتوست المحمص في انتظاره على أحسن صورة ، فماذا ينقصه ، لقد فقد الابن والبنت اللذين ابتعدا عنه الى حين لا نعرف اذا كان سيطول أم سيقصر وفقد رفيقة العمر ، ولكنه رغم ذلك وجد التأسى والسلوان في مواصلة الحياة وما فيها من مباحج ... تتسل بالذات في العسل البائع بشذا البرتقال . والأهم من هذا كله انه لم يفقد صحته فهو يتستع بصحة لا بأس بها رغم بلوغه السبعين . أى أنه وجد أشياء الزوجة والولد والبنت وفقد هذه الأشياء فيما بعد ، ثم وجد أشياء حلت محلها ، فماذا ينقصه الآن ، ينقصه شيء ما ، شيء أدركه فيما يبدو من تأمل العسل البائع بشذا البرتقال ، فهذا العسل هو نتاج تلقيح وتواصل بين نحلة ورحيق ، وهى العملية التى يكمن فيها سر الحياة وتواصل الأجيال جيلا بعد جيل ، انها العملية التى تسهل انطلاق شوط جديد لظاهرة الوجدان والفقدان ، ما ينقص صاحبنا هو أن يكون جزءا من الطبيعة ، ولكن هل يستطيع أن يكون كذلك بعد أن جاوز السبعين ؟ لم لا خاصة وان طبيبه أخبره في صباح اليوم نفسه ، ان صحته طيبة وأنه قادر على الحب ، لهذا لم يتردد عندما وجد الفرصة سانحة وأقدم على ممارسة

النشوة في نوفمبر وبالطبع كانت العاقبة وخيمة اذ وجد نفسه بعدها في سرير أحد المستشفيات وهو بين الحياة والموت ، وهي نهاية تتقبلها بسهولة بعد أن عرفنا ان عنوان القصة هو « النشوة في نوفمبر » وهو أمر كنا قلت ضد طبيعة الأتيسيا ، وقوانين الحياة •

هامش :

راجع كتاب

-- Frye
Anatomy of criticism
Princeton, NJ, 1957.

(*) جريدة الشرق الأوسط ٨ ربيع الثاني ١٤٠٧ هـ ١٢/١٢/١٩٨٦ م .

عطيل ووهمية الابداع

بعد أن القيت محاضرتي عن نظرية الابداع في نادي جدة الأدبي في ١١ رجب من هذا العام ١٤٠٨ هـ الموافق ٢٨ فبراير ١٩٨٨ م، جاءني سؤال مكتوب أو على الأصح تعليق يشوبه شيء من اللوم والاستنكار من مستمعة لم تشأ أن تفصح عن اسمها ، ونص التعليق هو : « الابداع : وقد ادمنا هذا الوهم الذي حلقنا معه مرارا على نسمة جيو كندا ، الياذة ، وحتى اتحار ديزدومونه ، فلا توقظنا منه ، يا سيدي » *

ولكن لماذا كلمة « وحتى » قبل اتحار ديزدومونه ، ها ، هذا يعني في نظر المستمعة ، أن مأساة عطيل ، أو على الأصح مأساة « ديزدومونه » أقل « ابداعا » من الأعمال الأخرى التي

ذكرتها ، لست أدري . ولكن المحقق ان مأساة « عطيل » لا تقل في رأيي روعة عن هذه الأعمال ، ان لم تكن أروع منها . وأنا أتحدث عن روعة العمل وعظمته بل وجماله ، ولكنني لا أتحدث عن ابداعه ، ذلك لأن الحدث الذي تنهض عليه المأساة حدث عادي ومعروف ، رواه الكاتب الايطالي جيرالدي في عام ١٥٦٥ ، وترجم عسله الى الانجليزية في عام ١٥٨٤ . ولا بد أن شكسبير قد قرأ هذه الترجمة ، قبل أن يكتب مأساته في عام ١٦٠٤ ، ويمكن تلخيص هذا الحدث في أسطر قليلة ، بطل الرواية بربرى أسود هو عطيل الذي يتزوج من ابنة أحد نبلاء البندقية وهو ديزدمونه ، ثم يقتلها بعد ان يقنعه حامل رايته اياجو بأنها خاتته مع أحد ضباطه كاسيوس ، هذا هو الحدث الذي صاغ شكسبير منه مأساته . وهو كما قلت حدث معروف ، واذن فان شكسبير لم يتدع شيئا هنا ، ثم أن شكسبير عندما حول هذا الحدث الى مأساة ، اعتمد على اللغة كمادة لها . واللغة قديسة ومعروفة ، والسمة الرئيسية للغة هي التكرار ، لأنها بدون ذلك لا تصبح لغة ، ولا تصبح وسيلة لوصف الواقع ، واداة للتواصل والتخاطب ، فالتكرار هو الذي يضيف عليها مشروعية وجودها ، والتكرار يعنى ان الشيء يحتفظ بمسماه مهما تكرر فالمرأة لا بد أن تعنى المرأة مهما تكرر استعمال هذه الكلمة . ومدلولها مستقر في نفس

المتحدث وفي نفس المخاطب ، ولا يمكن أن يكون ذلك محل اختلاف بينهما ، لأن هذا يعنى اننا ازاء لا لغة ، أو ازاء حالة تقع تحت مستوى اللغة ، أو حالة تسبق وجود اللغة . وهما حالتان تشيران الى تلاشي الواقع - حيث لا توجد لغة تصفه - والى فقدان التواصل ، وسنجد فيما بعد ان هاتين الحالتين موجودتان في مسرحية عطيل * ومادام ان السمة الأساسية للغة هي التكرار ، فاننا لا نستطيع أن نأتى بأى عمل ابداعي باستعمال اللغة ، لأن التكرار يقتل أية محاولة للابداع ، بمعنى آخر كيف استطيع أن ابدع شيئاً باستعمال مادة سستها الأساسية هي التكرار ، ولهذا فان مارسيل بروست يقرر ان الموسيقى هي العمل الوحيد الذى يمكن أن يتسم بالابداع لأن الموسيقار يستعمل مادة ، هي الأصوات ، قد تكون جديدة أو غير مألوفة لدى المتلقى ، وهو الأمر الذى لا يتأتى للكاتب الذى يستعمل مادة من طبيعتها - كما قلت - التكرار ، وكذلك لا يتأتى للرسام الذى مهما حاول ان يمزج ألوانه ويخلط بينها ، فلن يستطيع أن يأتى بلون لا يوجد في الطبيعة * ومادام الحال كذلك ، فما هو سر روعة مسرحية « عطيل » ؟ وكيف تمكن شكسبير من تحويل حدث عادى قد يحدث كل يوم الى عمل درامى عظيم ؟ وكيف لم يتمكن غيره ممن كتبوا أعمالاً درامية من ان يرقوا الى ذراه ؟ الجواب على كل ذلك هو قدرته الأسطورية

في الاستحواذ على مادة العمل الفني - اللغة - وتطويعها لخدمة عمله الدرامي . فاللغة في معظم أعمال شكسبير - وخاصة مسرحية عطيل - تتحول من مجرد اداة لتصبح هي المضمون ، أو ال Message على حد تعبير مارشال ماكلوهان . ليس هذا فحسب بل ان اللغة هي التي تصنع العمل الدرامي وتطوره وتشكله ، باختصار ، وبكلمات أخرى ، اللغة في أعمال شكسبير هي البطل الحقيقي لكل مسرحياته ، وبالذات ، كما قلت ، عطيل . واللغة هي التي تشكل شخصية عطيل في بداية المسرحية ، واللغة هي التي تمكنه من الاستحواذ على قلب ديزدمونه ، واللغة هي التي تتيح له ان يقنع والد ديزدمونه ومجلس الشيوخ في البندقية بالاذعان لرغبته في الزواج من ديزدمونه ، واللغة هي التي تصنع ظاهرة النكوص أو ما يسمى بال Reversal أو ما سماه أرسطو في كتاب البويطيقا بال Peripeteia وهي السمة الأساسية لأي دراما ، ذلك لأن أي دراما تبدأ بمعطيات معينة Premises ، ثم يأتي الحدث أو ال Plot الذي ينقض هذه المعطيات ، والذي يبلغ ذروته في لحظة النكوص ، وعندئذ تتحول هذه المعطيات بعد نقضها الى معطيات أخرى ، فالبطل بعد أن كان في بداية الدراما - وبالذات التراجيديا - في قلب المجتمع يضطر في النهاية الى الخروج منه بالانتحار أو بالعقاب الذاتي ، والبطل في الكوميديا يتعرض

أيضا لظاهرة النكوص أو البريتيا ، فهو في البداية يكون خارج المجتمع أو منفيا عنه ، ولكنه في النهاية يجد نفسه في قلب المجتمع بعد أن اقتنع هذا المجتمع بعدالة قضيته . . ، أو بعد أن اقتنع المجتمع بأنه كان مخطئا في حقه . والبريتيا ، أو النكوص هو أحد القوانين الأرسطية التي لا ينهض أى عمل درامى بدونها ، وتكسير لم يخرق هذا القانون الأرسطى ، انه خرق أهم قانونين من قوانين الدراما عند أرسطو ، وهما قانونا المحاكاة ، والوحدات الثلاث ، وهى وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان ، بكلمات أخرى ، ان التراجيديا يجب أن تتألف من حدث واحد ، تدور أحداثه في مكان واحد ، وتستمر هذه الأحداث لزمان محدد ، وهو في العادة الزمن الذي تستغرقه مشاهدة المسرحية وشكسبير في مسرحية « عطيل » قد خرق هذين القانونين ، فالمسرحية تبدأ في مكان معين هو البندقية ، ولكنها تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر قبرص ، أما الزمن فلا يمكن تحديده ، ولو ان شكسبير حاول أن يحدده بالحرب بين الامبراطورية العثمانية والبندقية للاستيلاء على قبرص من قبل الأولى ، ومهما يكن فان الزمن أطول من الزمن الذي حدده أرسطو للتراجيديا ، وهو ألا يزيد على الزمن الذي يستغرقه عرض المسرحية نفسها - كما سبق ان مر القول - .

وكما قلت ، فان اللغة هى التى تشكل شخصية عطيل فى

بداية التراجيديا ، وان كان الأصح أن يقال انه هو الذى شكل نفسه من خلال اللغة ليس هذا فحسب بل انه رهن نفسه فى سجن اللغة ، وبالذات فى رواية أو FICTION ، ولهذا الأمر عواقبه التى ستتضح لنا بعد حين ، بل ان هذا الأمر هو الذى سيخلق لحظة النكوس أو البرييتيا . فى بداية المسرحية يذهب اياجو حامل راية عطيل ، ورودريجو الذى كان يتطلع الى الزواج من ديزدمونه ، يذهبان فى منتصف الليل الى منزل بارابانزيو . ويوقظانه بعد أن أوقظا حرسه ، صارخين فى وجهه ان « الذئب قد وقع فى الغنم » وان ثمة من اعتدى على عرضه وخطف ابنته . الخ . ولا أريد أن أذكر تفاصيل ما حدث ، ولكنى اتجاوزه لأقول ان الجميع بما فيهم عطيل وبرابانزيو ، ذهبوا الى مجلس الشيوخ فى البندقية الذى كان مجتمعا فى نفس الليلة لبحث الهجوم التركى على قبرص ، والذى قرر فيسا يبدو تكليف عطيل بتسديد الأتراك . يذهب الجميع - كما قلت - الى مجلس الشيوخ ، ويقف عطيل متهما أمامه بالاعتداء على العرض ، وتعطى الفرصة له للدفاع عن نفسه ، فيفعل ذلك معريا نفسه منذ ان كان عبدا ، وكتب عليه أن يخوض المعارك تلو المعارك ، وان يقتحم لجج الوغى - كما فعل عنتره العيسى - وبذلك تحرر من العبودية ، وأصبح حرا ، وحقق وجوده ، وأصبح فى نفس الوقت المحارب ، أو بلغة العصر ، الجنرال ، أو رجل المهمات

الذى تلجأ اليه الدولة حين يحزبها الأمر وتحيط بها الكروب
العظام ، أو الحروب العظام . وهو قد تعرف على بارابانزيو ،
وتعرف من خلاله - على ابنته ديزدمونه ، وروى لهما قصة
حياته ، قدم نفسه لهما من خلال اللغة في صورة كتاب
أو رواية ، وقد صدقت ديزدمونه هذه الرواية ، وأعجبت به
كبطل للرواية ، واستسلمت له في النهاية بكل طواعية واختيار ،
أى انه لم يخطفها ولم يغتصبها من أيها ، وهى رواية أو لغة
لم تقتنع بها ديزدمونه فحسب بل اقتنع بها مجلس الشيوخ ،
وبارك زواج عطيل من ديزدمونه ، وأكد ما قرره من قبل .
وهو ان عطيل هو خير من يقود جيش البندقية أمام الأتراك ،
وبذلك برأ عطيل ساحته ، وأثبت وجوده .

على ان الأب قد وافق على الزواج على مضض مما يتضح
من هذا القول الذى وجهه لعطيل ، والذى لم يدرك عطيل مغزاه
الا فيما بعد :

Loog to her, moor, if thou hast eyes to see. She
has deceived father, and may three.

ومعنى المقطع هو : اخترس منها أيها البربرى . اذا كان
عندك أعين ترى . انها قد خدعت أباهـا وربما تخدعك » .

وبما أن عطيل قد برأ ساحته ، وأثبت وجوده من خلال

اللغة ، فقد أصبح يؤمن باللغة - كما يقول كالدروود (١) -
ويؤمن بارتباط الدال بالمدلول ، وان اللغة هي الواقع وهي
الحقيقة في نفس الوقت ، بكلمات أخرى ان اللغة أمينة
«Honest» في وصف الواقع ، وكلمة أمينة أو «Honest»
هي الدال التراسندالى أو المتعالى أو التحاوى الذى يضم في
أحضانها كل الدوال الأخرى للغة ، وكلمة أمينة وهي أيضا مرادفة
لكلمة شريفة ، هي قطب الرحى في التراجيديا ، لأن موضوعها
هو هل كانت ديزدمونه أمينة وشريفة وتستحق القتل أم كانت
آثمة ، وهذا يضعنا وجها لوجه أمام اللغة كقضية ، وأمام
هذا السؤال الأزلى ، وهو هل اللغة أمينة في وصف الواقع
والتعبير عن الحقيقة أم لا ؟ ، كما قلت من قبل ، لقد أصبح عطيل
يؤمن بأمانة اللغة بعد أن أثبت وجوده من خلالها ، وهنا تحدث
لحظة النكوص أو البريتيا التي ستدمر عطيل ونقضى عليه .
وهذه اللحظة كما سبق ان قلت تتشكل من خلال اللغة ،
ذلك لأن اياجو في مخططة للقضاء على عطيل والانتقام منه
يستعين باللغة ، انه يؤلف لغة ليس لها أساس من الواقع ، لغة
لا حقيقة لها ، أو دوالا بدون مدلول ليقتنع عطيل بان زوجته
تخونه ، ولأن عطيل يؤمن بأمانة اللغة ، فانه لابد أن يصدق
اللغة التي يرويها له اياجو ، رغم انها ليس لها أى أساس من
الواقع أو الحقيقة ، وتتكون من دوال ليس لها أى مدلول ،

وهو الأمر الذى لا يدركه عطيل ، لأنه يؤمن كما قلت بأن كل دال لا يد له من مدلول ، ولهذا فهو حتما سيصدق الرواية أو اللغة التى يحكيها له اياجو عن خيانة زوجته ، وهو أيضا سيصدقها لأنها تثير مكانن الغيرة فى نفسه ، والغيور فى العادة قارئ غير محايد ، وقارئ غير عقلانى ، انه قارئ لا يقرأ النص ، بل يقرأ ما خلف النص ، أو ما يسمى بال «Subtext» انه بكلمات أخرى يعانى كما يقول بروس من أزمة قراءة أو تفسير ، انه لا يقرأ النص قراءة جيدة بل يضيف اليه ما ليس فيه . ويجسم الأشياء التافهة ، ويفهم السيئات فهما خاطئا ، وهو الأمر الذى أدركه اياجو كل الإدراك فهو يقول :

"Trifles lighgt as air
Are to the jealous confirmation strong
as proofs of holy writ.

ومعنى هذا المقطع هو « ان التفاهات التى لا وزن لها تصبح عند الغيور دليلا قويا وبرهانا كأحد البراهين الواردة فى الكتب التى لا يشوبها الباطل » .

وهو يقول أيضا :

As (cassio) shal smile, othello shall go mad :
And this unboozish jealousy must (conster)
Poor cassio's smiles, gesturc, and light behavours ,
quite in the wrong.

وكاسيو هو أولا العاشق المزعوم لديزدمونه ، ومعنى المقطع هو : « عندما يبتسم كاسيو فان أوثللو سيصاب بالجنون ، كما أن غيرته غير المألوفة ستفسر ضحكات وإيماءات وسلوك كاسيو اللامبالي تفسيراً خاطئاً » •

صفوة القول ان الغيور يرى الأشياء على غير حقيقتها ، ويرى في الأدلة التافهة التي لا وزن لها براهين ساطعة لا تقبل الجدل ، كما انه يفسر حركات وإيماءات غريمة المزعوم على غير محملها ، وهو يقع يوماً بعد يوم ضحية النص اللغوي الذي خلقه والمنطلق من نص متهافت ، من نص ليست لسيمااته أية مدلولات ، وحينئذ يكفيه أن يرى منديله الذي اهداه لديزدمونه في يد كاسبو ، لتؤكد له خيانة ديزدمونه بصورة لا تقبل الشك أو النقض ، وهكذا رأينا أن اللغة هي التي صنعت عطل ، وهي التي قوضته في النهاية • وهذا في خاتم المطاف هو سر عظمة شكسبير الذي لم يفعل شيئاً سوى انه ترك اللغة لتفجر طاقاتها وتضع الحدث وأثبت ان اللغة هي التي تشكل العالم وليس العكس ، وهي ملكة لا يلقاها الا الذين ملكوا زمام اللغة وسيطروا عليه •

هامش :

1. James L. Calderwood
Speech and self in othello.
Shakespeare quarterly.
Volume 38 No. 3, Autumn 1987.

وهم اسمه الابداع . . . وهم اسمه الحب !!

ولكن ما هي علاقة الحب بالابداع ؟ والجواب بسيط وبدهي ، بل ومن تحصيل الحاصل ، وهو باختصار : - ان الحب ليس فيه أي ابداع . ذلك لأنني عندما أقول للآخر : « أنا أحبك » فأنني لا آتي بجديد لم تستطعه الأوائل - كما يقول أبو العلاء - ، بل انني أردد عبارة قالها الملايين من قبلي منذ أن خلق الله القمر ، رمز الحب ، ومهوى افئدة المحبين . انني عندما أقول « أنا أحبك » ، فأنني لا أعبر عن ذلك بلغتي ، بل أعبر عنه بلغة الآخر ، انني هنا اقتبس كما يقول كلر عبارة قالها الآخرون من قبلي . وكرروها حتى فقدت مدلولها .

ولكن هل كان لها في الأساس أي مدلول ؟ هذا هو

السؤال • وربما يحاول هذا المقال أن يجيب عنه ، وبدلاً من
الاجابة على السؤال بطريق مباشر ، سنحاول أن نجيب عليه من
خلال قراءة مسرحية شكسبير المشهورة «حلم منتصف ليلة صيف»
«A midsummer night's dream» ، وهى مسرحية
عن الحب ، الحب فى عالم الواقع والحب فى عالم الأحلام •
ورغم اقتناعى العميق بأن تلخيص أية رواية أو مسرحية يشوههما ،
الا اننى أجد نفسى مضطراً الى القيام بذلك ، والا فان القارئ
الذى لم يقرأ نص المسرحية لن يستطيع متابعة ما أكتبه •
ومسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » بالذات تستعصى على
التلخيص ذلك لأنها مسرحية معقدة تتألف من غير عقدة ومن غير
مكان ، وتنقلنا من عالم الواقع الى عالم الطبيعة ومن عالم الطبيعة
الى عالم الحلم والأشباح أو الجن ومن الواضح انها تنقض قانون
الوحدات الثلاث الأرسطية ، والذى كتبت عنه غير مرة ، والذى
يقضى بأن تتألف المسرحية من حدث واحد ومكان واحد وزمن
واحد • والمشهد الأول للمسرحية – كما يحدث فى معظم
مسرحيات شكسبير ، هو الذى يحدد لنا موضوعها ، والمسار
الذى سنتناول فيه أحداثها ، وهذا المشهد يدور بين ايجيس
وابنته هيرميا والدوق ثيسبيوس حاكم أثينا ، ويبدأ المشهد
بشكوى هيرميا بان أباه لا يرى الواقع بعينيها ، فهى تحب
ليساندر ، ولكن أباه لا ينظر اليه من خلال عينيها بل من خلال

عينيه هو ، وعلى الأسح من خلال منطقه ، ويريد أن يزوجها
من رجل لا تحبه هو ديستريوس •

وهي تبت شكواها في هذا المقطع :

«I would my father looked with my eyes»

ومعناه : « اننى أفضل أن يبصر والدى بعينى » •

وعندئذ يقول لها الحاكم تيسوس :

«Rather your eyes must with his judgment look»

ومعناه « ولكن الأمثل هو أن تبصر عيناك من خلال منطقه » •

واذن فنحن هنا ازاء صراع بين لغة الحب أو لغة الأعين ،
ولغة المنطق أو لغة المجتمع ، وبالطبع ليس هناك أى حوار
أو لقاء فى منتصف الطريق بين اللغتين ، ولعل هذا ما عبر عنه
شوقي بقوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عيناي فى لغة الهوى عيناك

ولغة الكلام بالطبع هى لغة المنطق ، وبالتالى لغة المجتمع ،
أما لغة الهوى فالهوى كلغة — كما يقول المعجم الوسيط :
« الميل والعشق » ويكون فى الخير والشر ، وميل النفس الى
الشهوة ، والنفس المائلة الى الشهوة ، وفى التنزيل العزيز :

« افرايت من أتخذ الهه هواه » • وفيه : « ولا تتبع الهوى » ،
وفى التنزيل العزيز أيضا : « ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا » •
باختصار ان لغة المنطق لا تلتقى مع لغة الحب وهو ما عبر عنه
أحد أبطال المسرحية Bottom حين قال :

«... Reason and love have keep little company Together nowadays».

ومعناه :

« الحب والمنطق لا يلتقيان الا نادرا فى هذه الأيام » •
وبجانب هرميا هناك هيلينا التى تحب ديمتريوس ، ولكن
هذا ، كما مر القول ، يحب هرميا ويريد أن يتزوجها • وهى
بالطبع تحس بالمرارة ازاء هذا الوضع ، ولهذا فعندما تحيىها
هرميا قائلة : «!God Speed fair helena» ومعناه :
متع الله بالصحة هيلينا الجميلة » •

فانها تحيىها قائلة :

«Call you me fair ? that fair again unsay. Demetrius loves your fair».

« تصفينى باننى جميلة ، اسحبى مرة أخرى هذا الكلام عن
الجميل (العادل) • ان ديمتريوس يحب ملامحك » •

وأرجو ان يلاحظ القارئ ان كلمة «Fair» لها معنيان فى

اللغة الانجليزية فهى تعنى « الجميل » وتعنى أيضا العادل •

وهى أيضا تحس بالمرارة ، لأن كل أهل أثينا يعتبرونها جميلة ، ما عدا ديمتريوس ، وبالطبع فانها لا تهتم برأى أهل أثينا بقدر ما تهتم برأى ديمتريوس ، وهى ما تعبر عنه قائلة :
«Through athens I am thought as fair as she (her mia)»
ويعنى « انتى فى نظر أثينا لا أقل عنها (أى هيلينا) جمالا » +
ثم تضيف الى ذلك :

«But what of that ? Demetrius think not so».
ومعناه : « ولكن ما هى أهمية رأى أهل أثينا ، اذا كان ديمتريوس لا يرى ما يرونه » + وهو وضع يجعلها تصرخ فى النهاية قائلة :

«Things base and vile, holding to quantity love can transpose to form and dignity».

ومعناه : « ان الحب يسبغ الهالة والجلال على أشياء وضيعة وكريهة » + ونعود الى هرميا ، ونجد ان الحاكم يخيرها - اذا لم تنصع لرغبة أييها - بين أمرين ، أو خطتى عسف - كما يقول النابغة عن السموال ، بين أمرين أحلاهما مر ، وهما الموت ، أو الرهينة ، ولهذا تتفق مع ليساندر على الهرب ، وتخبر هيلينا بعزمها ، وتبادر هذه بأخبار ديمتريوس بذلك ، رغبة منها فى اكتساب وده + ويغادر الجميع أثينا الى الغابة ، يغادران المدينة بقوانينها الصارمة الى الطبيعة التى لا تعترف الا بقانونها

الخاص ، وهو الطبيعة ، الطبيعة كنعقوض لكل ما هو مصنوع
وموضوع ومقرر ومنطقى من صنع البشر . وهما لا يهجران
عالم المدينة فحسب ، وانما يغادران مملكة النهار الى مملكة
الليل . وهما نقيضان ، ذلك لأن مملكة النهار وجود يحكمه
العقل والمنطق وعرف المجتمع ، أما مملكة الليل فوجود لا يعرف
أى منطق أو ضوابط انه وجود تحكمه الأحلام ، وتسكنه
الأشباح أو الجن (Fairies) ، وفي الغابة وفي الليل تحدث
أشياء تمحو آية النهار المبصرة ، وأول هذه الأحداث هو
الغضب الذى عصف بملك الأشباح أو ييرون ، لأن زوجته لم
تمثل لأمره ، وتعطيه ابنها بالتبني ، ولهذا فهو يقرر ان يبذر
الفوضى فى الكون ، ويأمر ساعده روين ، بان يأخذ رحيق زهرة
اصابها سهم طائش من كيوييد (وكيوييد أعمى ، والحب بالتالى
أعمى) ، وتحولت من زهرة بيضاء الى زهرة حمراء ، أمره أن
يأخذ هذا الرحيق ويمسح به أعين سكان أثينا النائمين فى
الغابة ، بحيث يجب كل منهم أول أثنى تقع عينه عليها ، وكذلك
يضع هذا الرحيق على عين زوجته بحيث تحب مخلوقا كريها
وباعثا على الازدراء . ويقوم روين بتنفيذ مهمته تنفيذاً عشوائياً
فهو مثل كيوييد أعمى لا يعرف من سيصاب بأسهمه ، ويستيقظ
النائمون فى منتصف الليل ، ويكون أول المستيقظين ليساندر
الذى نام بعيداً عن هرميا ، يستيقظ ليرى هيلينا فيحبها على الفور

وينسى هرميا بل ويكرهها ، ولكن هيلينا لا تصدقه وتهرب منه ، وهنا يستيقظ ديمتريوس وتقع عيناه على هيلينا فتمتلك شغاف قلبه ، وينسى هرميا ويكرهها ، ويطارد الاثنان هيلينا ويعربا لها عن مشاعرهما ، ولكنها لا تصدقهما ، قائلة :

«Those vows are hermia's; will you give her o'er? weigh oath with oath, and you will nothing weigh». ومعناه : « لقد قيلت هذه الوعود لهرميا ، هل ستخدلانا ؟ ان اليمين عندما يوضع أمام يمين مغاير فانه ينقض نفسه » •

وهذا يعنى ان اللغة تنقض نفسها ، والحب أيضا ينقض نفسه ، وهو وضع يعلق عليه ملك الجن أو ييرون قائلا :
«Some true love turned, and not false turned true».

« لقد تحول الحب الحقيقي الى وهم ، والوهم ظل وهما » • وهذا يعنى فى النهاية ان الحب ليس الا وهما أو مجرد حلم منتصف ليلة صيف • والصيف ، كما يقول مثلنا العربى ، خبيعت اللبن ، فما بالك اذا كان الصيف ليلة صيف والغشاوة أو السحابة سحابة صيف •

والعامة عندنا تقول « كلام الليل مدهون بزبدة ، لما يطلع عليه النهار يسيح » وهو ما يعبر عنه أو ييرون قائلا :

«when they next wake, all this derisions hall seem
a dream and ruitless vision».

والمعنى هو : « انهم عندما يفيقون مرة أخرى سيصبح كل هذا
الضلال حلما ورؤيا لا مجدية » •

وهذا ما سيحدث فعلا في المسرحية اذ يتغشى النوم مرة
أخرى أبطال المسرحية وهم فى أوج خصومتهم ، ويعودون الى
عالم الكرى ، ودنيا الأحلام ، ولكن الليل لا بد له من نهاية ،
وهذا ما يدركه اوييرون ملك الأشباح لأنه يعرف انه ليس له
سلطان فى مملكة النهار ، ثم أن زوجته قد انصاعت لأمره •
وسلمت ابنها له ، وبهذا زال عنه الغضب فطلب من ساعده روين
ان يزيل الرحيق عن أعين المحبين ، الذين يستفيقون بعد ان زال
الرحيق ، وكأننى بهم يرددون ما قاله ناجى :

واتبهن بعد ما زال الرحيق

واقفنا ليت أنا لا نفيق

فاذا النور نذير طالع

واذا الفجر مظل كالخريق

واذا الدنيا كما نعرفها

واذا الأجباب كل فى طريق

وهنا تحدث لحظة النكوص ، أو البرييتيا الأرسطية . التي
تعقبها لحظة التعرف أو «Anagnosis» أو ال
«Recognition» وقد تحدثنا عن البرييتيا من
قبل وقلت انها اللحظة التي تتحول فيها معطيات المسرحية
الى تقيضها ، أما التعرف في المصطلح الأرسطي ، فهو التحول
من الجهل الى المعرفة الذي يحدث نتيجة للتجربة
التي مر بها البطل ، والتي تحول الأحداث عن مسارها ،
والنكوص والتعرف هما وسيلتان للتأثير الدرامي ، وأرسطو
تحدث عنهما في التراجيديا ، ولم يتحدث عنهما بالنسبة
للكوميديا ، وهو لم يتحدث في كتابه البويطيقا عن الكوميديا
اطلاقا رغم انه وعد بالتحدث عنها في بداية الكتاب . مهما
يكن فان شكسير التزم بهاتين الوسيلتين في مسرحيتنا هذه
التي تتحدث عنها . واذن يعود أبطالنا الى عالم المدينة وعالم
النهار ، ويخضعون للفتنما ويمثلون السيناريو المطلوب منهم ،
وهو في هذه المرة سيناريو الزواج ، وليس سيناريو الحب ،
ويتزوج ليساندر من هرميا ، بينما يتزوج ديمتريوس من هيلينا ،
والزواج هو النهاية الطبيعية للكوميديا ، الكوميديا تبدأ بالخروج
على اعراف المجتمع وعلى لغته ، وتنتهي برضوخ أبطالها لهذه
الاعراف ، ولهذه اللغة ، فأين الابداع في كل ذلك سواء في
اللغة ، أم سواء في الحب . ومع ذلك فقد تكون هناك لحظة
حب ، أو لحظة ابداع ، كما حدث في هذه المسرحية ، ولكنهما

تظان لحظتين وهميتين أو فاتازياويتين وهو ما عبر عنه شكسبير
في مسرحيته Twelfth Night قائلا :

«Even in a minute. So full of shapes is fancy, that it all
is high fantastical».

وهو مقطع لا يترجم ، ويسكن تلخيص معناه بالقول بأن لحظة
الهيام لحظة فاتازياوية ، وكلمة الهيام غير بعيدة عن كلمة
الوهم .

ولكن ما اذا سيحدث ، اذا أصر أبطالنا العاشقون على
الابداع ، أى على الخروج على اعراف المجتمع ولغته . اننا سنجد
أنفسنا حينئذ أمام تراجيديا ، سنجد أنفسنا ازاء روميو
وجوليت ، أو قد نجد أنفسنا ازاء «Frace» أو مسخرة ،
وهذا ما يحدث فعلا في مسرحية « حلم ليلة منتصف صيف » . ذلك
لأن هذه المسرحية تحتوى على مسرحية داخل المسرحية ، وهو
أسلوب لجأ اليه شكسبير أيضا في مسرحية « هاملت » وهو
أسلوب يعرف في المصطلح النقدي بـ « Mise en abime »
وهو يحتوى النص على نص داخلى يجسم مضمونه ، أو يكرر
أحداثه بطريقة تؤدي الى اضاءته ، أو ايضاحه ، أو تقليده
بطريقة مزرية توضح عبثيته ، وهو ما يحدث فعلا في مسرحية
« حلم منتصف ليلة صيف » ، لأن النص الداخلى ليس تراجيديا ،
رغم ان أبطاله يريدون تمثيل تراجيديا تشبه روميو وجوليت .
وذلك لانهم مجموعة من المهنيين بينهم النجار والخياط

والمنجد ... الخ • أى انهم تحت مستوى الانسان العادى ، وحسب تصنيف نورثروب فراى (راجع كتابه «Anatomy of criticism» للدراما ، فان التراجيڊيا لا تتحقق الا اذا كان أبطالها فوق مستوى الانسان العادى مثل اخيل بطل معركة طرواده ومثل كوريولانوس ، ومثل هاملت • وهم جميعا خارقون للمألوف ، أما الكوميڊيا فان أبطالها فى العادة يكونون فى مستوى الانسان العادى ، أما عندما يكون الأبطال تحت مستوى الانسان العادى فنحن ازاء Farce ، أو مسخره ، وهذا ما أدركه أبطال المسرحية الداخلية المهنيون ، لأنهم استهدفوا تسليّة الدوق تيسيوس فى مناسبة زواجه من هيبوليتا ، وهذا الحدث هو الذى يشكل نهاية المسرحية ، وقد قلت — فيما سبق من الحديث — أن الكوميڊيا — وخاصة اذا كانت عن الحب — تنتهى بالزواج • ونحن فعلا ندرك فى النهاية أمر هذه المسرحية الداخلية ليست الا مسخرة ، وهو ما عبرت عنه هيبوليتا بقولها :

«This is the silliest stuff that ever I heard».

ومعناه : « ان هذا أسخف شيء سمعته على الإطلاق » •

غير ان زوجها تيسيوس يجيبها بقوله :

«The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them».

« ان أحسن ما فى هذا القبيل ليس الا أشباحا ، وأسوأ ما فيه
لا يغدو شيئاً اذا ما استعان الانسان بالخيال لاثرائه » .

أى أن الحياة نفسها قد تكون مسخرة ، وقد تكون عبثاً ،
ولكن الخيال هو الذى يجعلنا نطيقها ، ويدعونا الى الاستمرار
فى أن نحياها ، والخيال فى النهاية هو البطل الحقيقى لمسرحية
« حلم منتصف ليلة صيف » والخيال قاسم مشترك بين المجنون
والعاشق والشاعر ، وهو ما عبر عنه نيسايوس قائلاً :

«The lunatic, the lover and the poet are of imagination
all compact one sees more devils than vast hell can hold,
that is the madman. The lover, all as frantic, sees Helen,
a beauty in a grove of Egypt the poet's eye, in a fine
frenzy rolling, doth glance from heaven to earth, from
earth to heaven».

ومعنى هذا النص وليس ترجمته هو :

« ان الخيال هو السمة الأساسية لشخصية المعتوه والعاشق
والشاعر ، احدهما يرى أبالسة أكثر مما يمكن ان يحتويه
الجحيم فى مداه الواسع وهذا هو المعتوه ، أما العاشق فهو
فى كل أحواله عجول أو منبت ، انه يرى جمال هيلين (هيلين
هى أجمل امرأة فى التاريخ وهى التى قامت من أجلها حرب
طروادة) فى ملامح امرأة غجربة ، أما عين الشاعر فهى معلقة بين
السماء والأرض فى حالة من القلق الذى لا يمكن ان ينتهى » .

هل هذا يعنى انه يتعين علينا أن نكون شعراء وعشاقا
ومعتوهين لكي تتقبل عبثية الحياة ، وتعايش معها ؟ يبدو ان
الأمر كذلك حتى لو كان الابداع مجرد وهم ، وحتى لو كان
الحب هو الآخر مجرد وهم ، أو « حلم منتصف ليلة صيف » •

هامش :

1. Jonathan culler.
Deconstruction.
Routledgel and kegan paul
London, 1983.

وهم اسمه الابداع • • وهم اسمه الحب !!

(٢)

تحدثت في مقال سابق عن وهمية الابداع ووهمية الحب من خلال قراءة لمسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف صيف » ، وانهيت الى القول بان الابداع والحب ليسا الا حلم منتصف ليلة صيف ، وسأتحدث هذه المرة عن الحب والابداع من خلال كوميديا أخرى لشكسبير هي « As you like it »
أى كما تريد أو كما « تحب » • ويبدو لنا من عنوان الكوميديا، أن الأمور ، أمور الحياة بما فيها الحب ، تسير وتخطو بنا كما نريد • وأن الذى يتحقق فى النهاية هو ما نريده ، وأنه بإمكاننا، اذا أردنا ، أن نحب وأن نبذع ، فهل الأمر حقا كذلك ؟ سنحاول أن نجد الجواب على هذا السؤال من خلال قراءة المسرحية • ولعل أول ما يلفت نظرنا فى هذه الكوميديا هو وجود ما يعرف

في المصطلح النقدي بالـ «Mise en abime» وذلك أن
يحتوى النص على نص داخلى يقوم بوظيفة تجسيم أو اضاءة فكرة
النص الخارجى ، كأن نحتوى المسرحية على مسرحية أخرى
داخلها مثل « هاملت » و « حلم ليلة منتصف صيف » ، أو أن
تحتوى على رواية داخلها تحدثنا عن مضمونها ، وأوضح مثل
لهذا النوع من الرواية هو رواية «Pale fire» لنا باكوف ،
ولو أن «Peggy ward corn» تقرر أن هذا التكنيك ،
وهو احتواء الرواية على رواية داخلية يعود الى «ألف ليلة وليلة»
والـ «Mise en abime» يتحقق فى مسرحية شكسبير التى تتحدث
عنها من خلال هذا النص الذى يصف العالم ، وفى نفس الوقت
يصف الحياة ، يعرى الواقع وهو :

«All the world's a stage, and all the men and women
merely players. They have their exits and their entr-
ances. And one man in this time plays many parts, his
acts being seven ages ...»

ولن أحاول أن أثقل النص كما هو بلغته الانجليزية ،
وكذلك لن أحاول أن أترجمه ، وعوضاً عن ذلك سأقتبس
ترجمة الدكتور غازى القصيبي له (راجع كتابه مائة باقة ورد) ،
وهي ترجمة جيدة ، ونصها هو :

العالم بأسره مسرح • وكل الرجال والنساء مجرد ممثلين •

بدخلون المسرح ويخرجون منه فى أوقات محددة •
وكل رجل فى زمانه يلعب عدة أدوار • تمثل سبعة أعمار •
فى البداية : الطفل • يبكى ويتقيأ على ذراع مربيته •
ثم طالب المدرسة كثير التذمر • بحقيقة كتبه • ووجهه
الملتئم فى الصباح • يزحف كالقوقعة الى المدرسة • دون
أية رغبة •

ثم العاشق : يتنهّد كالفرن بأغنية حزينة عن أهذاب حبيبته •
ثم الجندى : يخطر ماشيا بالشتائم الغريبة ، مطلقا لحة
كلحية النمر ، تراه غيورا على العرض ، سريعا الى العراك
يطلب فقاعة الشهرة ، حتى فى فم المدفع •

ثم القاضى : يبطنه الجميل ، المستدير ، المغطى بالقماش
الفاخر • بعبوته القاسية ولحيته الرسمية • يردد
الأقوال الحكيمة ، والمواقف الأخلاقية ، هكذا يلعب دوره •

أما العمر السادس : - فيرتدى سراويل ضيقة ،
النظارات على عينيه ، والجيوب الدهنية تحتها •••
ضمرت ساقه وضمّر صوته الرجولى • فعاد الى غناء
الأطفال وضجيجهم • يصفر عندما يتكلم •

أما المشهد الأخير • الذى ينهى هذا التاريخ الحافل •

فطفولة جديدة تسير الى النسيان • بدون أسنان •

بدون عيون • بدون طعم • بدون شيء !

ومعنى النص واضح وقاطع ، وينقض عنوان المسرحية
« كما ترد أو كما تحب » ، ويقرر اتنا مجرد ممثلين نقوم بتمثيل
دور أزلى ، مثله الملايين من قبلنا ، وسيمثله الملايين الذين
سيأتون من بعدنا ، دون أن نستطيع أى واحد منا أن يخرج عن
حيز الدور المحدد له ، ودون أن يستطيع أن يخرج على النص
المكتوب له ، الأمر الذى أدركه شاعرنا العربى حين قال :

مشيناها خطى كتبت علينا

ومن كتبت عليه خطى مشاها

والأمر الذى أدركه شاعر العربية الأعظم أبو العلاء المعرى،
وعبر عنه أعظم تعبير فى هذا البيت الخالد :

وشبيه صوت النعى اذا ما

قيس بصوت البشير فى كل نادى

اذن فقد استوى الماء والخطب ، فأين الابداع اذن ؟ سواء
فى الحب أم فى اللغة ، ان شكسير يقرر فى نصه هذا الذى
اقتبسناه ، انه ليس ثمة ابداع ، وليس ثمة حب ، ولكنه حين
يقرر ذلك ، يضع أمامنا غير علامة استفهام ، انه يعيش فى الواقع،

ولكنه فى نفس الوقت يعرى لنا اشكاليته ، ويكشف لنا عن وجهه التراجيدى ، ووجهه الكوميدي أو العبثى ، ويدفعنا بالتالى الى أن نغير هذا الواقع ، انه يكشف لنا وجه الحياة التراجيدى حين يقدم لنا شخصية كوريولانوس ، اتنا هنا ازاء انسان « مثالى » وصاحب مثل عليا ، وصاحب طموحات عليا فى أن يكون مبدعا ، وأن يكتب النص الخاص به ، دون أن يتدخل فى ذلك أى نسب وهو ما يعبر عنه قائلا :

«To have now in, and to be the author of myself».

وأنا أكتب هذا النص من الذاكرة ، ولهذا فقد يكون مختلفا فى الاقتباس وليس فى المعنى عن النص الأصلى ، ومعنى هذا النص « (انتى أطمح) الى أن أكون بدون قرابة أو نسب وأن أكون مؤلف نفسى .. أو مؤلف الدور الذى أمثله ... » وهو - أى كوريولانوس - ويؤكد هذا المعنى حين يقول :

«My overriding ambition» is to play the man I am).

والمعنى هو ان أقصى ما أطمح اليه هو أن أمثل الدور الذى أكتبه أنا ولا يكتبه الغير . وهو قد استطاع فعلا أن يحقق ذاته ، ولكنه سقط فى النهاية ، لأنه رفض أن يتعامل مع الواقع بمنطق الواقع ، وأراد أن يكون شيئا فوق مستوى البشر ، أراد أن يكون مبدعا وهذا بالطبع ضرب من ضروب المستحيل بالنسبة للبشر . وشكسبير عندما يقرر عجز الانسان - فى

أعماله التراجيدية - لا يعزو ذلك الى أسباب خارجية ، لا يعزو ذلك الى النجوم ، أو الى الكتب ، كتب العرافين والمنجسين ، وانما يعزوه الى أسباب داخلية كامنة في شخصية الانسان نفسه وهو ما عبر عنه في مسرحية يولبوس قيصر قائلاً :

«The fault, dear pruturs, is not with the stars, but with ourselves, that we are underlings.»

وأنا أكتب هذا النص من الذاكرة بدون أن أتأكد من صحته بالرجوع الى النص الأصلي ، وهذه هي مأساة الكاتب المطالب أن يكتب مقالا في كل أسبوع ، اذ ليس لديه الوقت الذي يتيح له أن يتأكد ويصحح ما يكتبه ، مهما يكن فإن معنى النص هو : « ان الخطأ يا عزيزي بروتوس في اننا أقزام ، ليس من الأنجم وانما من أنفسنا » .

ولعل شاعر العربية الأعظم أبو العلاء قد عبر عن المعنى الذي استهدفه شكسبير ، قبل أن يكتب ما كتبه شكسبير بخمسائة عام حين قال :

أراني في الثلاثة من سجونى

فلا تسأل عن الحزن الخبيث

المفقدى ناظرى ، ولزوم بيتى

وسجن الروح فى الجسد الخبيث

وما ينطبق على أبى العلاء قد لا ينطبق علينا ، ولكننا
حتما تساوى معه فى أن روحنا جميعا مسجونة فى الجسد
الخيث . وفكرة سجن الروح فى الجسد الخيث فكرة
عارضها - كما يقول ديريدا - هيديجر حين قرر أن الروح
لا تنتمى الى هذا العالم . ولهذا لا يجب أن نجسها فى جسد
خيث ، ولكن هذا يجعلنا تتساءل عما اذا كان من الممكن أن
يكون هناك جسد بدون روح حتى بالنسبة للحيوان . وبالطبع
فإن هيديجر ينطلق من مقولته لكى يقرر أن الروح لا يمكن أن
تبدع الا اذا انطلقت من الجسد ، ولكن هل هذا ممكن ؟ ان
« الابداع » ليس الا نصا أو موسيقى أو رسما : أى شىء مادى ،
فهل يمكن للامادى وهو الروح أن يصبح ماديا ، أو هل يسكن
للامحسوس أن يتحول الى محسوس . هذا هو السؤال .. ؟

مهما يكن فلنعد الى شكسبير ، ونجد أنه يعزى لنا الجانب
الكوميدي للحياة ، وهو حين يصف هذا الجانب ، يظهره لنا
كمحاولة للخروج على النص ، أو كمحاولة للابداع ، وهذا
ما يحدث فى مسرحية «As you like it» ، اذا تقمص
روزاليند شخصية الرجل وتبني لغته ، وهى تنجح فى ذلك الى
الحد الذى جعل ناقدًا مثل «Charlton» (٢) يقرر أن الأتشي
فى كوميديا شكسبير تجسيد شاعرى وابداعى للخيال القادر على
اسعاد العالم ، وهو رأى لم ينفرد به شارلتون بل شاركه فيه

العديد من النقاد مثل روث نيفو (Nevo) (٣) ولندا بامبر ،
وماريلين فرنش ، على أن المحاولة الابداعية هذه تأتي دائما
في منتصف الكوميديا الشكسبيرية بين الفصلين الثاني والثالث ،
وهي اللحظة التي تأتي قبل لحظة النكوص أو البريبيتيا
«Peripetiea» وتتميز هذه اللحظة كما يقول باختين (٤)
بكونها تمثل عالم الانطلاق ، والتواصل والحرية والمساواة
والرفاهية ، أى عالم لا تقيده أى قيود موضوعه ، انه عالم
الطبيعة ، أو كما تصفه فرنش ، انه عالم الأثى ، وهو فى مسرحية
«As you like it» يقع فى غابة اردن بعيدا عن المدينة ،
وما يفرضه مجتمعه من قيود وأعراف وقوانين ، ولكن هل العبرة
فى الكوميديا بما يحدث فى منتصفها ، أم بما يحدث فى نهايتها ؟؟

دعنا نؤجل الاجابة على هذا السؤال الى نهاية المقال ،
وبدلا من ذلك ، تأمل ما يحدث فى منتصف كوميديا
«As you like it» ونحن اذا تأملنا هذا المنتصف سنجد
أن هنالك لحظة ابداعية تتمثل فى سيطرة الأثى على الرجل أو على
المجتمع ، وهى سيطرة تستمد مشروعيتها من اللغة ، وهذا
أمر بدهى وطبيعى لأنه لايمكن أن توجد أية سيطرة بدون
لغة ، اذ أن اللغة هى مصدر السيطرة والتسلط . وفى هذه
اللحظة الابداعية - التى أشرت اليها - تسيطر لغة الأثى ،
أو لغة الابداع ، على لغة الرجل ، الأمر الذى يتجلى ، فى أعظم

مما يمكن أن يتجلى فيه في هذا النص الذي يتخاطب فيه روزاليند أورلاندو عندما يعرب لها عن حبه وغرامه بها :
«The poor world is almost six thousand years old, and in all that time there was not a man died in his own person,».

ولا أريد أن أثقل على القارئ بنقل النص كاملا ، وعلى أية حال فإن من يعرفون اللغة الانجليزية يستطيعون أن يرجعوا اليه ، ولكنى سأثبت معناه باللغة العربية : « ان عمر العالم المسكين لايزيد على ستة آلاف عام وعلى مدى هذا العمر الطويل لم ينتحر أى رجل في سبيل الحب ، ترويلوس تناثر مخه نتيجة لضربة هراوة اغريقية ، رغم انه كان بإمكانه أن يموت قبل ذلك . وهو أحد نماذج الحب . ولياندر كان يتطلع الى أن يعيش حياة طويلة جميلة ، رغم أن هيرودا أصبحت راهبة ، لولا ليلة من ليالى منتصف الصيف الحارة ، ذهب فيها يسبح مجددا نشاطه في هلز بونت ، فأصيب بتقلص عضلى وغرق .. »

وقرر مؤرخو ذلك العصر السخفاء أنه كان بطل سيستوس (أى أنه مات بطلا) ، لقد مات الرجال من وقت الى آخر ، وأكلتهم الديدان ، ولكن لم يمِت أحد منهم في سبيل الحب » .

وترويلوس هو ابن برايام ملك طروادة ، وأمه هى هيكوبا، وقد قتله أخيل في حرب طروادة . وترويلوس (Toilus)

هو أيضا بطل مسرحية شكسبير ترويلوس وكريسيدا ،
أما لياندر (Leander) ، فهو شاب اغريقى أحب هيرو
(Hero) وكان يسبح الى برجها فى هلز مونت مستنيرا
بالشعاع الذى يصدر منه ، وذلك فى مدينة سيستوس ، وقد
مات غرقا فى احدى الليالى العاصفة ، وعندما علت هيرو بذلك
ألقت بنفسها فى البحر .

وقد فاتنى أن أذكر أن شكسبير (أو روزاليند) أومات
بأسلوب ساخر الى أن ترويلوس كان بإمكانه أن ينتحر عندما
هجرته محبوبته كريسيدا ، وفضلت عليه ديوميديس ، ولكنه
بدلا من ذلك قتل فى حرب سخيفة ، حرب نشبت من أجل امرأة
هى هيلين زوجة مينلاوس ملك أسبرطة التى خطفها باريس شقيق
ترويلوس ، وقد قلت أنها حرب نشبت من أجل امرأة ، ولكن
لم تشتعل بسبب الحب .

نعود الى نص روزاليند ، وهو نص تعلو فيه لغة الأثنى على
على لغة الرجل ، وهو من هذا المنطلق يمكن أن يكون نصا
ابداعيا ، لولا انه يسخر بابداع آخر مزعوم وهو الحب ،
وخاصة اذا كان المحب أو العاشق رجلا ، ذلك لأن الرجل
يرتكب كل الحماقات الممكنة وغير الممكنة ، ولكنه لايمكن أن
ينزلق فى وهم الحب ، أو حتى فى وهم الابداع .

مهما يكن فإن نص روزاليند ، نص تطغى فيه لغة الأثني .
لوجود الأثني في الغابة أو الطبيعة ، بعيدا عن المدينة باعرافها
وتقاليدها وقوانينها ، وبعيدا عن لغتها ، وهذا هو المهم ، بل
والأهم ، ولكن هل يستطيع الانسان أن يعيش بعيدا من المدينة
والمدينة . هذا هو السؤال مرة أخرى ، وهو سؤال ليس له
إلا جواب واحد ، وهو أننا شئنا أم أينا لا بد أن نعيش في
المدينة ، وهذا ما يحدث في نهاية كوميديا

«As you like it»

اذ يعود أبطالها الى المدينة ، ويخضعون للغتها ، وهي لغة
لا تعترف بلغة الأثني أو لغة الطبيعة ولا تعترف بسيناريو الحب ،
وتعترف فقط بسيناريو الزواج وهذا ما يحدث فعلا في نهاية
الكوميديا ، التي تنتهي بدون حب وبدون ابداع .

-
1. Peggy ward Corn

«Combination delight»

The uses of the story within A story in Pale fire

The Journal of Narrative technique

Volume 17, No. 1, winter 1978.

- 2 Susan carlson

wmon in «as you like it»

Community, change, and choice.

Essays in literature.

Volume 14, No. 2, fall 1987. : ١٥٥

3. Ibid.

4. Ibid

الفهرس

الصفحة

٣	الابداع لغة
١٢	نظرية الابداع
٤٥	اللحظة اللغوية .. اللحظة الابداعية
٥٥	تعددية الواقع !
٥٩	فولكنر .. ونجيب محفوظ
٦٣	الابداع .. وهم ام حقيقة
١٢١	عطيل ووهمية الابداع
١٤٥	وهم اسمه الابداع .. وهم اسمه الحب



١٩٨٨/٥١٤٣
الترقيم الدولي X - ١٨٦٣ - ٠١ - ٩٧٧

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque Alexandrine

الهيئة المصرية العامة للكتاب

